

Un canvi de paradigma a Catalunya

De la nova joiera a la joieria contemporània



Silvia Walz, Braçalet, *Morphus*, 2012-2013, col. de l'autora.

Alumna: Claudia Asensio Llop
Tutor: Frederic Vilà
Juny 2013

Universitat de Lleida
Treball de Final de Grau d'Història de l'Art

Què passaria si poguéssim separar la joieria de la joieria?

Mònica Gaspar

RESUM

La joieria contemporània ha esdevingut en els darrers seixanta anys una manifestació artística significativa dins dels paràmetres de la creació individual a Catalunya. Una joieria que rebutja l'ostentació donada pel valor de la matèria i que s'identifica amb els pressupostos de l'art contemporani. Aquest treball pretén ser una primera aproximació per a la comprensió i l'estudi de la joieria contemporània catalana, des de la seva aparició fins a la situació actual, a partir de les hibridacions constants que s'estableixen amb Europa.

PARAULES CLAU

Nova joieria, joieria contemporània, Catalunya, Europa, art contemporani.

ABSTRACT

Contemporary jewelry has become in the last sixty years a significant art form within the parameters of individual creation in Catalonia. A jewelry that rejects ostentation given by the value of the matter, identified with the values of contemporary art. The following presentation pretends to be an introduction to the comprehension and the study of the Catalan contemporary jewelry, from their appearance to the current situation, based on the constant hybrids established with Europe.

KEY WORDS

New jewelry, contemporary jewelry, Catalonia, Europe, contemporanean art.

ÍNDEX

1. Introducció	5
2. La joia: aproximacions conceptuals	7
3. Antecedents de l'estudi	11
3.1. Arts and Crafts: John Ruskin i William Morris	11
3.2. L'esclat del Modernisme	14
3.3. Noucentisme i variants Dèco	18
3.4. L'herència de la Bauhaus	22
3.6. De la decadència al retrobament	25
3.5. Avantguardes	29
4. Canvi de paradigma: Naixement de la “nova joieria” a Europa	33
5. De la nova joieria a la joieria contemporània a Catalunya	37
5.1. Un nou període: la joia-disseny	37
5.2. Arrelament: dinamisme i reflexions personals	40
5.3. Experimentació i redefinició	42
5.4. Darreres tendències	46
6. Museïtzació de la joia contemporània	51
7. Plataformes de difusió	55
7.1. Galeries	55
7.2. Fires, premis i col·lectius	57
7.3. Joieria-taller, joieria-galeria	58
7.4. Suports on-line	59
8. Conclusió	61
9. Fonts	64
10. Índex d'imatges	70
11. Annexos	77

1. Introducció

La nova joieria és un moviment artístic que s'estén àmpliament a Catalunya des de la segona meitat del segle XX fins a la dècada dels noranta, i que té una continuïtat durant la primera dècada del segle XXI. En la dècada dels quaranta apareixen els precursors que assenyalen els inicis d'un nou moviment internacional que perdurará fins els nostres dies, on la joia es concep com a un objecte artístic que reuneix les mateixes qualitats que una obra d'art. Una nova joieria molt compromesa amb els moviments de renovació de les anomenades arts aplicades, que rebutja l'ostentació donada pel valor de la matèria, a favor d'una visió més contemporània, que va lligada a un esperit avantguardista i transgressor, sensible a les propostes de l'art i el disseny, i que s'identifica en línies generals com a joieria contemporània.

Dins d'aquest escenari global, la joieria catalana n'és una de les principals actrius. Després de l'època daurada del modernisme i el noucentisme, la nova joieria s'expressa a través dels filtres del informalisme, l'estètica industrial o l'*assemblage*. L'Escola Massana, sota les directrius del joier Manel Capdevila, és l'encarregada d'introduir al nostre país l'ambient de renovació en la joieria impulsat per l'Escola alemanya de Pforzheim, que alhora actua com a centre d'irradiació per tota Europa.

Així doncs, l'objectiu fonamental d'aquest treball és el de definir la joieria contemporània a Catalunya, establir les seves bases i analitzar els seus discursos i mecanismes expressius, partint de les seves primeres manifestacions als anys seixanta, les principals escoles i els exponents més destacats al llarg dels segles XX i XXI. L'enfocament està dirigit per les hibridacions constants que s'estableixen en el marc Catalunya-Europa, partint del seu origen en escoles centreeuropees per herència de la Bauhaus o perquè el teixit expositiu, d'infraestructures culturals i d'interacció entre artistes encara ara es troba més enllà de les fronteres de Catalunya. En aquest treball no pretenc fer una base de dades amb tots els joiers, exposicions, peces de renom i fites importants que s'han dut a terme al llarg d'aquests seixanta anys a Catalunya, sinó que més aviat em dispo a sintetitzar tots aquests processos i construir un discurs que ajudi a definir i entendre l'evolució de la joieria catalana fins a l'eclosió de la joieria contemporània, que ha conformat un llenguatge propi.

Les referències a teòrics, artistes, tendències i escoles europees són constants, ja que només així se'n pot fer una lectura transversal per entendre la importància d'aquest

moviment a escala local. Amb tot, la complexitat d'aquest nou llenguatge queda reflectida amb les nombroses aproximacions conceptuals i artístiques que s'han projectat com a redefinició de la joieria, vigents actualment.

La metodologia emprada al llarg del treball és la d'enumerar per ordre cronològic totes les aportacions teòriques i artístiques que han consolidat i consoliden el llenguatge formal, conceptual i estètic de la joieria catalana contemporània, fent alhora un repàs per aquells mecanismes que l'integren i la fan possible. Per a poder fer-ne una millor comprensió, he cregut convenient establir en primer lloc unes bases teòriques, que defineixen les directrius creatives existents durant els moviments artístics de la primera meitat del segle XX al nostre país. Alhora, com a aportació personal, he abordat dos capítols destinats a la museïtzació de la joia i les plataformes de difusió d'aquesta disciplina, per a poder conèixer amb més profunditat l'abast del seu domini. A mode introductori, dedico un apartat sobre la visió més antropològica i sociològica de la joieria, per observar que les tipologies, el simbolisme i els seus usos no són tant diferents als dels nostres avantpassats. He cregut convenient acompanyar el text al llarg del treball amb les imatges referenciades, ja que així, se'n facilita la lectura del contingut.

El conflicte radica que en qüestió d'antecedents bibliogràfics, no existeix cap treball monogràfic específic sobre joieria contemporània catalana entre la segona meitat del segle XX i principis del XXI. Al ser un *microsector* de les anomenades arts aplicades, la joieria catalana en general no compta amb un corpus teòric important, i en matèria contemporània, les contribucions en catàlegs d'exposicions, monografies d'artistes, llibres genèrics de joieria catalana i d'art, en són les més puntuals i específiques. Això no significa que manquin experts en la matèria, com ara la historiadora de l'art Mònica Gaspar o el també historiador i crític d'art Daniel Giralt-Miracle, que es situen com uns dels teòrics que més extensament han contribuït en l'estudi d'aquesta disciplina a Catalunya. Per altra banda, és més comú trobar estudis sobre joieria contemporània a nivell europeu i/o americà on, ocasionalment, en surten destacats exponents catalans.

La manca de bibliografia específica i d'estudis a nivell universitari és deguda, en part, a l'estudi recent del període que m'ocupa. És per això que m'he servit d'entrevistes realitzades per mi mateixa a alguns dels actors més importants del context joier català més recent, així com d'altres prèviament elaborades, articles, conferències, plataformes

on-line, i altres publicacions d'interès, algunes de les quals es troben adjuntades al final del treball en forma d'annexes, i que han estat eines fonamentals per l'execució del treball.

2. La joia: aproximacions conceptuals

La paraula joia prové del francès antic *joie* o *joiel*, que es pren del mot llatí *jocale*, un derivat de *jocus* “joc, diversió, objecte plaent”¹. Tal i com el seu nom ho indica, ja en l'antiguitat les joies s'empraven com a ornaments decoratius personals, amb l'objectiu d'embellir el cos en aparença, dotar-lo d'un reconeixement i l'admiració d'uns tercers. El filòsof i sociòleg alemany Georg Simmel, definia que “l'ornament intensifica o augmenta la impressió de la personalitat tot operant com una mena de radiació que emana d'ella. Per aquesta raó, els seus materials han estat sempre metalls brillants i pedres precioses”². Però el seu significat etimològic resulta insuficient per entendre l'essència d'una joia, que s'explica en part, a través del seu coneixement interior, del seu simbolisme.

El poeta i crític d'art Juan Eduardo Cirlot, en el seu Diccionari de símbols, esmenta que “en la major part de tradicions les joies representen veritats espirituals i són el reflex d'un saber superior”³. Si fem un recorregut al llarg de les civilitzacions, observem que se'ls hi confereix una gama de significacions simbòliques molt extensa, que apropa la joia a valors de reliquiari; des de la protecció a la immortalitat, de la bellesa a la intel·ligència, de la diferenciació social a la perfecció espiritual.

Les funcions de la joia defineixen la seva utilitat i necessitat, i és així com podem establir quatre grans categories genèriques⁴. La funció pràctica d'algunes joies es manifesta quan s'utilitza per fixar peces de vestuari o suspendre certs accessoris (Fig.1). La decorativa, que concerneix l'estètica purament subjectiva, aporta bellesa a l'aparença de la persona, així com el reconeixement i admiració dels altres, i es relaciona directament amb l'erotisme, el desig i la sexualitat.

¹ “Etimología de Joya”. *Orígen de las palabras*. 10-03-2013, <<http://etimologias.dechile.net/joya>>.

² Citat a GASPAR, M. *Luxe Interior, Joieria Contemporània Internacional*, Barcelona: Caixa Fòrum, 2003. Any del Disseny, pàg. 15.

³ Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, p. 260.

⁴ *Costume, coutume*. Paris: Ministère de la culture et de la communication: Editions de la Réunion des musées nationaux, cop. 1987, p. 231.

Com a vestigis d'antigues cultures es manté la funció profilàctica i màgica de certs minerals, com el cristall de roca i l'atzabeja (Fig. 2). La funció simbòlica és probablement la més important, i es preocupa de la



Fig. 1. Anònim, *Fíbula de Braganza*, s.III a.C., Museu Royal Scottish.

transformació i l'elevació de la pròpia persona enfront ella mateixa i de la

distinció envers els altres. El sociòleg alemany König René va més enllà i afirma que els altres han d'entendre i reconèixer aquesta distinció, per això l'ornament també és un llenguatge de naturalesa pròpia que al mateix temps determina el seu caràcter social fonamental⁵.



Fig. 2. Anònim. *Figa*, s. XVII, Museu Etnogràfic de Castella i Lleó.

Els ornaments estan dotats de sentits simbòlics a través dels quals comuniquen. Les aliances de casament són un símbol d'unió entre dos subjectes (Fig. 3), les joies fetes amb metalls preciosos i gemmes són signes visibles d'estatus (Fig.4), i els *piercings* i tatuatges serveixen per fer visible la identitat de certs individus i amplificar la seva personalitat (Fig. 5, 6).

De la mateixa manera, durant segles, han estat símbols de pertinença a una religió; com les creus de la religió cristiana (Fig.7), d'honor; com el cas de les medalles de mèrit militar (Fig. 8), de reconeixement social; segons el pes i material de la joia (Fig. 9), i altres símbols que rebel·len les relacions d'hom amb els demás i són testimonis de sentiments i relacions per la seva forma, decoració o la manera amb que s'utilitzen⁶.

⁵ KÖNIG, R.: *La moda en el proceso de civilización*, València, Engloba, 2002, pàg. 101.

⁶ Per a conèixer més extensament les funcions de la joia consultar VENTOSA, S.: "Les joies com a ornament corporal", a *El laboratori de la joieria 1940-1990*, catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Ajuntament de Barcelona, 2007, pàg. 14.



Fig. 3. Yoon Joo-Young, *L'anell infinit*, 2006, col. particular.



Fig. 4. Germans Masriera, *Collaret*, 1909-1916, col. Bagués-Masriera.



Fig. 5. Noia bereber, *Tatuatges facials*, 1930, Museu del Tatuatge d'Amsterdam. Fig. 6. Rusty Field, *Tatuatges corporals*, 1960, Museu del Tatuatge d'Amsterdam.



Fig. 7. Anònim, *Creu de Petrus*, 1122, MNAC.



Fig. 8. Henry Roussel, *Medalla Commemorativa de la Presa de Balaguer 1645*, c. 1702, MNAC.



Fig. 9. Anònim, *Collar de la princesa Neferuptah*, c. 1814 a.C., Museu Britànic de Londres.

En la societat actual, la democratització i homogeneïtzació de l'ornament i la moda i la creixent especialització de la producció de tot tipus de joieria, comporta que es banalitzin i difuminin, en certa manera, els significats més primitius de la joia. En tot cas, el panorama és avui en dia més complex, i hem de distingir les peces de joieria que actuen com a complements, d'aquelles que sent un complement econòmic o no, estan vinculades a un record, una persona i actuen com un símbol⁷. Així, la comunicació simbòlica a través de la joia esdevé un acte social en sí mateix, ja que desplega el seu significat per dirigir-se als demés, per expressar el seu desig de pertinença a una col·lectivitat i expressar la pròpia individualitat⁸.

La joieria contemporània experimenta amb nous processos, materials i colors, posant en dubte fins al límit el que es defineix com a joia i les característiques de durabilitat dels materials, les formes i la seva portabilitat. Els nous dissenyadors reflexionen sobre l'ús i significats de l'ornament corporal, i creen noves tipologies de peces i relacions insospitades entre la joia i el seu portador. La joieria contemporània a diferència de les altres arts aplicades, no ha perdut la seva funció primigènia, ja que el comprador d'una joia ho fa amb la mateix funció que en segles anteriors, i la carrega amb uns valors i sentiments que són semblants als del passat. S'experimenta, en clau crítica, amb els fonaments de la joia tradicional, com ara el seu alt valor econòmic (a causa de les matèries primeres) i el nivell simbòlic de distinció i poder dins la societat burgesa.

La historiadora de l'art Ana Campos ha fet nombroses aproximacions teòriques entorn als aspectes comunicatius de la joieria contemporània. Els artistes joiers actuals, amb llenguatges propis i independents, es qüestionen el món i pretenen participar en l'esfera pública, amb intenció de transformar una tradició, la que ha relacionat la joieria convencional i burgesa, amb una elit social⁹. Una nova joieria que s'encarrega de reconfigurar la comunicació simbòlica, d'aproximar l'art contemporani a la vida quotidiana, mitjançant codis comunicatius diferents als ornaments més primitius - embellir, identitat, col·lectivitat, individualitat-, que s'emmarquen en plantejaments

⁷ "Entrevista a Ramón Puig Cuyàs", 26-02-2013. Annex 1. (Transcripció de l'entrevista realitzada per l'autora del treball)

⁸ ENTWISTLE, J.: *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós Contextos, 2002, pàg. 143.

⁹ Per analitzar els conflictes entre memòria i tradició de la joieria contemporània consultar CAMPOS, A.: *Joalharia: tradição, memória, projecto*, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto, 2011. Annex 5.

contemporanis sobre el sentit i la pluralitat del món on vivim, sobre el que portem, el que som i el que representem en una societat canviant i en constant evolució. Es tracta de joies que porten metàfores i sentits implícits, que impliquen una tasca de comprensió e interpretació per part del seu portador, que participa d'experiències complexes a través de formes de comunicació inesperades e intencionalment desordenades¹⁰ (Fig. 10).



Fig. 10. Caroline Broadhead, *Braçalet esfèric*, 1981, col. particular.

3. Antecedents de l'estudi

3.1. Arts and Crafts: John Ruskin i William Morris

Les bases teòriques de la joieria contemporània es sustenten en el pensament revolucionari dels utopistes anglesos de finals del segle XIX. John Ruskin (1819-1900), sociòleg i teòric de l'art, i William Morris (1834-1896), dissenyador, artesà, poeta i polític socialista; defensaven el mètode artesanal, la importància dels aprenentatges, la

¹⁰ CAMPOS, A.: *Joalheria contemporânea: reconfiguração da comunicação simbólica*, (col·loqui), Moda & Comunicação: MUDE, Lisboa, 1 d'Abril del 2011, per la publicació CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens-, Lisboa, 2011.

socialització de l'art i la recuperació de la tradició medieval¹¹. El seu llegat crea un marc d'influència dins l'àmbit artístic que serà latent en les posteriors generacions fins els nostres dies¹².

Els seus plantejaments arrelen en la societat europea com a reacció a l'impacte de la Revolució Industrial produïda durant la segona meitat del segle XIX. En aquest període, els objectes artesanals són substituïts progressivament per d'altres realitzats en fàbriques amb major quantitat, d'una forma més ràpida i amb un cost inferior. Ruskin i Morris posteriorment, denuncien que la màquina i la divisió del treball dificulten una relació autèntica entre l'obrer i el producte, i aclamen, entre una eclosió de les noves idees socials i una visió romàntica de la tradició medieval, el valor del treball artesà i l'art en la vida quotidiana. Així Morris afirma que “com a condició de vida, la producció mecànica és totalment perjudicial¹³” i reivindica que el treballador per a ser feliç, ha de controlar tot el procés de producció, tenint la idea, desenvolupant-la i executant-la fins al final. I sobretot, defensa la necessitat d'introduir l'art en tots els aspectes de la vida. Afirmacions com “... no vull art per a uns pocs, com no vull educació per uns pocs o llibertat per uns pocs”¹⁴, el consoliden com un dels grans profetes del segle XX i el pare del Moviment Modern.

L'obra ruskiniana *The Stones of Venice*, que defensa el concepte ètic de la bellesa, és la pedra angular de la ideologia estètica i social subjacent en les conviccions estètiques de Morris, que es recullen en el ideari artístic del moviment anglès Arts and Crafts, d'àmplia influència a Europa, Amèrica i el Japó¹⁵. L'art i l'artesanía compleixen un objectiu social: l'artista es realitza i es dignifica en el seu treball lliure, i el seu producte esdevé de primera necessitat en la societat en la qual viu, perquè l'art és l'expressió del goig de l'home en el seu treball¹⁶.

¹¹ GIRALT-MIRACLE, D: “L'esclat del Modernisme”, a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenteres i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, p. 183.

¹² “Entrevista a Ramon Puig Cuyàs”, op. cit., Annex 1.

¹³ PEVSNER, N.: *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2003, pàg. 24.

¹⁴ Citat a PEVSNER, N.: ídem, pàg. 24.

¹⁵ MORRIS, W.: *Arts & Crafts: arte y artesanía, 1881-1893*, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2011, pàg. 20.

¹⁶ MORRIS, W.: *Arte y sociedad industrial. Antología de escritos*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, pàg. 54.

És en aquest context, que les arts decoratives, malgrat no aconseguir la condició artística que gaudeix la pintura o l'escultura, experimenten una forta embranzida i una promoció de rang en la concepció de l'art dels prerafaelites. Morris, com a fundador dels tallers Firma, potència el seu aprenentatge alhora que n'és un dels principals historiadors¹⁷.

El moviment Arts & Crafts rebutja el tipus de joieria d'aquella època, realitzada majoritàriament amb mecanismes industrials per a que sigui accessible per una gran majoria. Una posició concorde amb els principis del moviment, i que té la mateixa força inspiradora que l'objectiu de crear un nou estil basat en nous principis estètics, en l'artesania tradicional i en l'absència de consideracions



Fig. 11. Charles Robert Ashbee, *Fermall*, 1901-1902, Museu de Belles Arts de Boston.

econòmiques¹⁸. Així, la joieria d'aquest període es caracteritza per ser eminentment d'estil manierista, eclèctic i amb trets historicistes. Charles Robert Ashbee, un dels pioners en el terreny de la joieria de les Arts & Crafts, segueix els patrons ruskinians concebant un taller-escola i pren com a models els artistes renaixentistes per haver practicat (segons ell) la joieria com un art¹⁹(Fig. 11). La seva petjada incideix en la gran



Fig. 12. Henry Wilson, *Tiara*, c. 1908, Museu Victoria & Albert de Londres.

majoria de joiers del moviment com Henry Wilson, a qui se li atribueixen les joies més originals i sumptuoses del moviment. (Fig. 12)

Amb tot, és important realçar la dicotomia latent durant

¹⁷ THOMPSON, E.P.: *William Morris. De romàntico a revolucionario*, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1988, pàg. 103.

¹⁸ HIBOU, J: "La joieria Arts & Crafts", a *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 80.

¹⁹ THOMPSON, E.P.: op. cit., pàg. 80.

aquest període, entre estudi i pràctica, entre dissenyador i artista-artesà, entre el pensar i el fer, malgrat es realça l'obra feta a través d'aquest control total de la seva execució. Una fractura que, segons el joier català Ramon Puig, encara avui en dia continua present en l'àmbit de les arts decoratives, i en el terreny de la joieria contemporània²⁰.

3.2. L'esclat del Modernisme

Tot i que iniciada a Anglaterra a mitjans del segle XVIII, la Revolució Industrial és determinant en els canvis que es produeixen a Europa a finals del XIX, on la visió que es té del món i la transformació profunda que experimenta el continent en l'estructura social i econòmica, comporta que els models existents entrin en crisi i que calgui buscar nous camins per respondre la situació actual²¹. El món estètic no és aliè a aquestes circumstàncies, i es fa palès l'esgotament de les pautes artístiques imperants i la necessitat de trencar amb els estils històrics, que havien conduït a un estancament generalitzat. Corrents com les Arts & Crafts, pensadors com William Morris i John Ruskin, i associacions d'artesans que van apareixent per tot Europa impulsen una via que rebutja les formes del passat, en busca d'una estètica nova presidida per la idea de modernitat com a element regenerador de la societat i com a motor del progrés i que s'inspira en les formes naturals, motius que es consideren arquetipus de bellesa²². Aquesta nova tendència cristal·litza, en l'últim decenni del segle XIX, en un nou estil internacional que té una gran implantació social i que transforma de forma radical el món de l'art, des de l'arquitectura a la joieria i especialment en l'àmbit de les arts aplicades.



És així com pren cos el Modernisme a Catalunya, com a corrent sincrònic amb

Fig. 13. René Lalique, *Fermall dona libèl·lula*, c. 1899, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

²⁰ "Entrevista a Ramon Puig Cuyàs", op. cit. Annex 1.

²¹ GIRALT-MIRACLE, D: "Artistes joiers de l'Art Nouveau", a *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 48.

²² GIRALT-MIRACLE, D: ídem, pàg. 55.

el Modern Style anglès, l'Art Nouveau francès, el Jugendstil alemany, la Sezession austríaca o el Liberty italià²³. Un moviment de renovació esteticista contra la civilització industrial i l'academicisme, que pren del simbolisme gran part de la seva iconografia, que reivindica la producció artesanal, s'influència per l'art japonès, s'emmiralla per tot allò sagrat i mitològic, i pretén apropar l'art en tots els àmbits de l'existència quotidiana.



Fig. 14. Lluís Masriera, *Penjoll amb ninfa*, c. 1910, col. Bagués-Masriera.

A Catalunya, aquest moviment cristal·litza amb la Renaixença que contempla la recuperació de la identitat de Catalunya sota l'impuls d'idearis romàntics, i pren empenta amb les successives Exposicions Universals de Barcelona del 1888 i París del 1900. A partir d'aquest impuls, apareix una joieria amb esperit creador tal com avui la coneixem, que coincideix amb el pas de l'ofici artesà a l'ofici artístic, de la mimesi dels estilismes a la vocació creadora lligada a les innovacions tecnològiques i a les noves propostes dels corrents avantguardistes²⁴. La joieria catalana recupera l'esplendor assolida en segle anteriors, i s'obra un nou ventall d'ornamentació naturalista plena de color i formes lineals i sinuoses, on prevalen els motius florals i vegetals, d'insectes i ocells i on, en la majoria dels casos, la dona és el centre d'atenció. S'introdueixen nous materials i tècniques que es combinen amb l'or i els diamants, que alhora es treballen amb més llibertat i s'adopten formes i models d'estètica oriental. Per primera vegada es valora més la creativitat i la imaginació que els materials utilitzats i es fa possible que algunes de les seves obres adquireixin el rang d'autèntiques obres d'art²⁵.

²³ GIRALT-MIRACLE, D: "L'esclat del Modernisme", a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, p. 183.

²⁴ GIRALT-MIRACLE, D: ídem, pàg. 184.

²⁵ PUIG, R.: "La nueva joyería", a CODINA, C.: *La joyería*, Barcelona, Parramón ediciones, 1993, pàg. 9.

El gran protagonista de la renovació de la joieria en el Modernisme europeu és René Lalique²⁶, joier francès que trenca amb tots els estilismes convencionals del disseny en joieria, i encarna aquest nou imaginari de formes, nous materials i procediments (Fig. 13). Léopold Gautrait, Jules Desbois, Philippe Wolfers, Alfons Mucha o el pintor i joier Lluís Masrera són alguns dels artistes que es contagien d'aquesta aura de modernitat que busca la creació d'una "obra d'art total"²⁷.

A Catalunya els joiers més representatius procedeixen de les principals nissagues d'aquest ofici del s.XIX; els Carrerras, els Cabots i els Masrera, la família de més tradició del Modernisme²⁸.

Lluís Masrera (1872-1958), representant de la tercera generació Masrera, s'especialitza en l'art dels esmalts a Ginebra, i completa la seva formació a Londres, Llemotges i París, on entra en contacte amb l'*Art Nouveau* parisenc, a partir de l'Exposició Universal del 1900. El seu llegat artístic, característic per la utilització iconogràfica de la figura femenina damunt d'un



Fig. 15. Lluís Masrera, *Penjoll*, 1907, col. Bagués-Masrera.

casquet de caire renaixentista, representada amb un to simbolista i eteri, i la presa de formes de la natura –fulles, flors, libèl·lules, ocells, dracs o cigonyes-, així com el seu disseny acuradíssim, i l'alta execució tècnica, latent en els seus esmalts característics de "plique-à-jour"²⁹, li confereixen un èxit a nivell internacional. Així, Masrera és considerat com el primer creador que empra la joia com un vehicle d'expressió plàstica per damunt de tot, com una vessant artística autònoma, al marge de la seva funció

²⁶ Citat a GASPÀR, M: "El jardí portàtil. La joieria modernista entre l'art i la natura", a *El jardí Fantàstic, Joieria modernista a les col·leccions europees*, catàleg d'exposició, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació de la Caixa, 2007, pàg. 19.

²⁷ Expressió utilitzada a GASPÀR, M: ídem, pàg. 25.

²⁸ GIRALT-MIRACLE, D: "Figures principals", a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, p. 185.

²⁹ Expressió francesa que significa "deixar passar la llum", una tècnica d'esmalt vitri on l'esmalt s'aplica en alvèols sense comptar amb cap base que faci de suport, de tal forma que la llum pot travessar a través de l'esmalt transparent o translúcid.

utilitària de representació social única fins aleshores. Va ser, doncs, i així el considerem avui, el veritable iniciador d'allò que es denomina la joia d'art³⁰ (Fig. 14 i 15).

Altres joiers de renom són Antoni Oriol i Bellver, Joaquim Carreras i Noalla, Pere Mascaró, Joaquim Cabot o Ramon Teixé Boldú (Fig. 16), artesans que eleven els oficis al nivell de l'art, de manera que anul·len les discriminacions existents entre arts majors i arts menors³¹, i afavoreixen la incursió d'artistes d'altres disciplines com de l'escultura i la pintura. Manolo Hugué primerament fa peces d'esperit modernista per endinsar-se, en la dècada dels quaranta, en un realisme esquemàtic i arcaïtzant (Fig. 17); el pintor Alexandre de Riquer, a través d'esmalts evoca la temàtica dels seus llenços (Fig. 18); les peces de Pau Gargallo s'inscriuen en màscares amb relleu que ja anticipen els esquematismes Déco (Fig. 19); i Francisco Durrio realitza una joieria escultòrica d'estètica modernista (Fig. 20).



Fig. 16. Ramon Teixé, *Penjoll*, c. 1920, col. Monés.



Fig. 17. Manolo Hugué, *Argolla per a foulard*, c. 1924, Thermalia Museu de Caldes de Montbui..



Fig. 18. Alexandre de Riquer, *Medalló Messalina*, c. 1890, col. particular.



Fig. 19. Pau Gargallo, *Arlequí*, c. 1925, col. particular.



Fig. 20. Francisco Durrio, *Aus*, c. 1895-1896, Museu de Belles Arts de Bilbao.



Fig. 21. Georg Gensen, *Fermall*, 1912, Museu de Gestaltung a Zürich.

³⁰ Per analitzar la trajectòria i llegat de Lluís Masriera consultar VÉLEZ, P.: *Joies Masriera. 200 anys d'història*. Barcelona, Àmbit, 1999.

³¹ GIRALT-MIRACLE, D: *Artistes joiers de l'Art Nouveau*, op. cit., pàg. 63.

A nivell europeu, l'artífex que millor sap reorientar la creació de la joieria després de l'esclat modernista és el danès Georg Jensen, que ja a la primera dècada del segle dissenya peces simples, compactes, d'inflexions suaus, superfícies de “martelé”³² i ritmes insistents, creant escola per tota Europa³³ (Fig. 21). Amb tot, es pot concloure que l'esperit de renovació que s'imposa en els joiers europeus durant el Modernisme, propicia la capacitat de regeneració artística i una major experimentació en quant a utilització de materials –banya, àgates, turmalines, ivori, carei-. Ens referim doncs a una nova actitud discretament socialitzant que permet que les joies es transformin més en un signe de distinció cultural que d'ostentació de poder, i que amplia les seves fronteres, permetent que artistes provinents de camps tant divergents com l'arquitectura, la pintura, o les arts tèxtils, aportin solucions i temptatives enriquidores en la recerca d'allò que captivi.

3.3. Noucentisme i variants Déco

El Noucentisme, un moviment pròpiament català que enraiga entre 1910 i 1920, té la voluntat de penetrar en tots els estaments socials, no tant sols en la burgesia, i de revalorar els bells oficis, inspirant-se en la tradició i el món popular, amb una vocació mediterrània i classicitzant³⁴. Eugeni d'Ors (1881-1954), un dels grans ideòlegs, expressa així que “(...) les dinouventaves parts dels actuals artistes s'hagin tornat artesans (...) I quan dic artesans, no em refereixo pas als terribles decoradors que avui solem patir, fantasies truculents, inventors d'incongruències, individualistes llastimosos; vull dir homes d'ofici, d'escola, de tradició.”³⁵ És en aquest escenari cultural, que



Fig. 22. Jaume Mercadé, *Braçalet*, c.1920, col. Marta Alcolea.

³² Literalment “martellejat”. Tècnica de joieria consistent en reproduir cops amb un martell successivament sobre una superfície per tal d'aconseguir una textura rítmica.

³³ PUIG, R.: “La nueva joyería”, op. cit. pàg. 9.

³⁴ GIRALT-MIRACLE, D: “El Noucentisme i l'Art Decó”, a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 195.

³⁵ VELEZ, P.: “Del noucentisme a la Guerra: Tradició, avantguarda i modernitat”, a V.V.A.A.: *Història de l'Art Català*, Barcelona, Edicions 62, 2001, pàg. 227.

sorgeix la necessitat d'integrar els ensenyaments artístics sota l'aixopluc universitari, i així, durant la primera dècada del nou segle, es crea l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona sota la direcció del pintor i pedagog Francesc A. Galí, que genera un perfeccionament de les tècniques, eleva la conceptualització social de l'artífex - especialment en l'àmbit de les arts aplicades- i conforma un ideari compartit i promogut pel Foment de les Arts Decoratives i l'Escola Massana de Barcelona³⁶.

Tota aquella iconografia meravellosa i irreal del Modernisme desapareix progressivament per a donar pas a unes obres simples, classicitzants, compactes, d'inflexions suaus, molt més riques de materials, treballades amb cisell, seguint l'estètica propugnada per la Mancomunitat com a estil oficial. Com a característiques tècniques trobem un major gust per la riquesa de materials i per la incorporació del platí com a metall preciós, l'apreci per les peces calades, els muntatges fets a mà o l'encerclament de les pedres, tot allò que suposa fer una "obra ben feta"³⁷. Per altra banda, els canvis que la moda introdueix en la indumentària a principis de segle n'amplia les seves tipologies, propiciant l'aparició d'arracades, penjolls, braçalets i collarets més vistosos, que juntament amb els tradicionals fermalls, passadors, agulles, sivelles o anells, és dissenyen amb més llibertat de creació.



Fig. 23. Ramon Sunyer; Emili Ferrer, *Penjoll*, c. 1920, col. Marta Alcolea.

Jaume Mercadé (1887-1967) i Ramon Sunyer (1889-1963), són els joiers que més assimilen l'esperit noucentista a partir del 1910³⁸. Les seves joies es caracteritzen per la voluntat de simplificar les formes, la idea de senzillesa en els materials i el seu tractament i el desig de concebre les joies més com un fet artístic que com una mera producció artesana. Amb una personalitat plàstica prou diferenciada, Mercadé s'arrisca més en la seva creació i assimila més l'esperit avantguardista, mentre que Sunyer se sent més fill de la tradició i lluita entre una certa

³⁶ GIRALT-MIRACLE, D.: op. cit., pàg. 197.

³⁷ GIRALT-MIRACLE, D.: *80 anys de joieria i orfebreria catalana: 1900-1980*, catàleg d'exposició, Barcelona, Caixa de Pensions, 1981, pàg. 15.

³⁸ GIRALT-MIRACLE, D.: ídem, pàg. 16.

reminiscència del barroc i una modernització de to noucentista³⁹. Jaume Mercadé, pintor i joier eclèctic, assaja tècniques de joieria ancestrals alhora que assimila els nous llenguatges plàstics i formals (Fig. 22). Així es deixa seduir per la joieria dels maharajàs de l'Índia, per cultures del Mediterrani com la bereber, pels bronzes africans o pels ornaments dels indis nord-americans. Els motius naturistes i les combinacions cromàtiques que utilitza, recíprocs tant en la seva pintura com en la seva joieria, es plasmen d'una forma molt característica al llarg de la seva obra amb esmalts i pedres precioses⁴⁰. Mercadé concep la seva obra com “una festa pels sentits”⁴¹. No obstant, és capaç de realitzar les construccions més puristes, compromeses amb una estètica totalment austera i funcional. Mercadé volia crear un tipus de joieria genuïnament catalana, que segons ell havia de tenir color, lligam amb el passat, i s'havia d'adaptar a les necessitats del vestir i l'aparença general del present.



Fig. 24. Jaume Mercadé, *Penjoll*, 1925, col. particular.

Ramon Sunyer és el primer a endegar el nou concepte de joieria com a art plàstica, comparable a l'arquitectura i l'escultura. Amb una bona formació tècnica i la capacitat de compaginar els estils de passat –particularment del Renaixement i el Barroc– fa joies en col·laboració amb artistes pintors i escultors d'aquell període, com Emili Ferrer, Josep Obiols o Rafel Masó. L'ús de la tècnica del cisellat sobre materials nobles, els esmalts i les pedres precioses i semiprecioses són unes constants al llarg de la seva obra (Fig. 23).

Tot i partir d'unes arrels filles de la tradició popular, el historiador Giralt-Miracle afirma que “gradualment es comença a perfilar una nova tradició plàstica amb referències al cubisme, el neoplasticisme i els

³⁹ GIRALT-MIRACLE, D: “Figures principals”, a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 198.

⁴⁰ Per veure les relacions que s'estableixen per l'autor entre l'obra pictòrica i el tractament de la joieria consultar l'obra SACS, J.: *Jaume Mercadé. 34 reproduccions d'orfebreria*, Barcelona, Quatre Coses, col·lecció Monografies d'Art, Arts Aplicades, 1926.

⁴¹ Jaume *Jaume Mercadé i la joia d'art*, catàleg d'exposició, Tarragona, Caixa Tarragona, 2005, pàg. 10.

constructivismes en general⁴², i que conflueix en l'eminent estil Art Déco. Aquest moviment és una vessant racionalista d'influència cubista, que fa eclosió a l'Exposició d'Arts Decoratives i Indústries Modernes de París l'any 1925, on es mostren els dissenys del període d'entreguerres. Aquests són influenciats per la confluència dels canons de la moda, els cromatismes dels ballets russos -i amb ells l'art oriental-, la domesticació de l'art cubista o la descoberta de la cultura africana⁴³, que es manifesten en el camp de la joieria per una tendència vinculada a l'abstracció, les formes geomètriques, clares i precises, els motius d'inspiració clàssica, i l'absència d'elements figuratius amb una tècnica rigorosa. L'exhibició d'obres de joiers catalans és molt representativa i són reconeguts amb un elevat nombre de guardons, que es caracteritzen per la simplificació de les superfícies, l'entonació freda dominada pel ivori i l'argent i els jocs lineals⁴⁴. Així, l'Art Déco és assimilat esporàdicament pels joiers catalans que, amb un bagatge artístic iniciat en l'època modernista i noucentista, desenvolupen nous mecanismes expressius amb connexió amb l'ordre de l'art europeu (Fig. 24-26).



Fig. 25. Ramon Sunyer; Josep Obiols, *Fermall*, c. 1925-1930, col. Obiols.



Fig. 26. Lluís Masriera, *Fermall*, c. 1920-1925, col. particular.

Per concloure, en termes generals, podem parlar de les joies pròpiament noucentistes com el resultat d'hibridacions diverses, marcades pel retorn als estils tradicionals, la manca d'un estil definit, el delit pels models clàssics i l'ús de materials tradicionalment dits "nobles", que

⁴² GIRALT-MIRACLE, D: *El Noucentisme i l'Art Decó*, op. cit., pàg. 197.

⁴³ GIRALT-MIRACLE, D: *París 1925, Barcelona, 1929*, a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 214.

⁴⁴ GIRALT-MIRACLE, D: ídem, pàg. 215.

delimiten l'accés d'aquest tipus de joiera a les classes més benestants⁴⁵. No obstant, en la seva estètica es denota una tècnica més lliure i ambiciosa, segurament influenciada per una major tolerància estilística i les noves aportacions de les escoles d'art, anteposant el valor de l'ofici i el treball ben fet al de l'estil o ideari doctrinal. L'art Déco i el racionalisme posteriorment no arriben a penetrar amb contundència a Catalunya, que passem aquesta actitud de renovació de les arts pel filtre del modernisme i el noucentisme⁴⁶. Amb tot, malgrat la dilatada influència de l'estètica Déco en el nord d'Europa, que en alguns països arriba fins a la dècada dels cinquanta, el cert és que, en termes generals, queda estancada degut a les austeritats imposades per la Segona Guerra Mundial⁴⁷, que en línies generals, atura un procés que no s'emprèn fins a mitjans de segle.

3.4. L'herència de la Bauhaus

Davant de la democratització de productes de consum impulsat per la Revolució Industrial, a Alemanya s'inicia un moviment que emprèn una postura diferent a la promoguda per les Arts & Crafts, no certament de crítica, però sí d'acció. El març del 1919 es funda a la ciutat alemanya de Weimar l'escola Bauhaus, sota les directrius de



Fig. 27. Naum Slutzky, *Braçalet*, 1931, col. particular.

l'arquitecte i dissenyador Walter Gropius, amb la intenció de professionalitzar l'artista i l'artesà i abolir les seves diferències socials, a través de l'aprenentatge de coneixements teòrics i la potenciació de les seves destreses i habilitats, tot seguint els principis filosòfics del moviment de les Arts & Crafts⁴⁸. En aquesta direcció pretenen

iniciar una reforma dels aprenentatges

⁴⁵ Per conèixer amb més profunditat l'estil i la moda Déco predominant a Europa consultar V.V. A.A.: *Arte Deco, moda y joyería*. Madrid, Edimat Libros, 1999.

⁴⁶ "Entrevista a Ramon Puig Cuyàs", op. cit., pàg. 3.

⁴⁷ PUIG, R.: "La nueva joyería", op. cit. pàg. 10.

⁴⁸ MORANT, H.: *Historia de las Artes Decorativas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pàg. 483.

artístics com a base per una conseqüent transformació de la societat burgesa de l'època. El seu pioner enfocament funcional exerceix un fort impacte en la pràctica posterior del disseny industrial i gràfic i proporciona els coneixements filosòfics del moviment modern, incorporant una nova estètica que abraça tots els àmbits de la vida quotidiana: des del mobiliari fins a l'escriptura. Un dels principis establerts per l'escola des de la seva fundació és “la forma segueix a la funció”⁴⁹, filosofia que es segueix en el model de la seva segona seu, a Dessau, sota la direcció de l'arquitecte Hannes Meyer, i que s'encabeix en els principis del racionalisme europeu. Es busca la solució mitjançant la raó a tots els problemes que planteja la realitat, per tal d'afrontar les exigències socioeconòmiques de la civilització industrial de les masses contemporànies. Aixecant els preceptes de la unitat de l'art i la tècnica, la Bauhaus acull el constructivisme, l'expressionisme, el De Stijl o neoplasticisme holandès, el funcionalisme, el cubisme, el nou objectivisme e inclús el dadaisme, entre altres corrents artístiques de l'època, que s'inscriuen sota el paradigma de les avantguardes de principis de segle⁵⁰.

Les obres d'aquest període es caracteritzen per una gran simplicitat de formes, es fuig de la complexitat i es reivindiquen les figures bàsiques en els seus volums; la desaparició de l'ornamentació, a favor de la rapidesa en l'execució i l'abaratiment dels costos; i la utilització de materials industrials, on irrompen nous materials com l'acer, el vidre, el formigó o el crom (Fig. 27).

És en les bases teòriques d'aquest moviment, que la joieria fonamentalment alemanya, d'ençà d'aquest període, segueix fortament els principis de la Bauhaus: una joia clarament funcional, amb una clara simplicitat en quant a disseny i formes i amb solucions innovadores respecte a l'ús de materials, i que marquen una forta influència en les joiers i les escoles centreeuropees fins els nostres dies⁵¹.

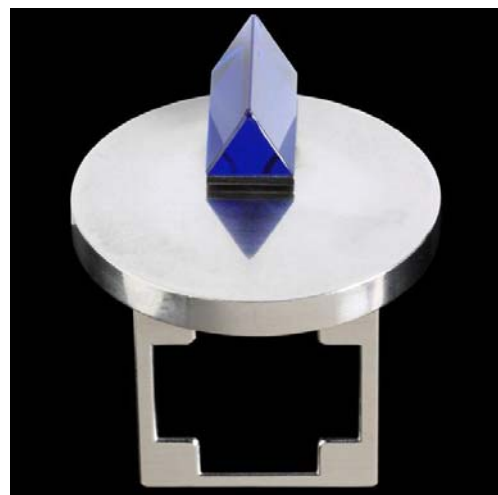


Fig. 28. Friedrich Becker, *Anell*, 1993, col. particular.

⁴⁹ MORANT, H.: ídem, pàg. 485.

⁵⁰ Per analitzar les relacions de les avantguardes amb la Bauhaus consultar DROSTE, M.: *La Bauhaus, 1919-1933: reforma y vanguardia*, Köln, Taschen, 2006.

⁵¹ TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 18.

L'artista Friedrich Becker és reconegut internacionalment com el pioner de la joieria moderna. Les seves obres es distingeixen per una forta simplicitat i funcionalisme, nuclis centrals del seu pensament. Amb un bagatge d'enginyeria aeronàutica, proposa solucions diferents dels sistemes ortodoxes de muntatge de pedres, inventant la joia cinètica, que investiga fins a finals de segle⁵² (Fig. 28).

Paral·lelament, durant aquest període, fan nombroses aproximacions a l'íntim món de la joieria els artistes Henry Van de Velde a Brusel·les, Karl Rothmüller a Alemanya, Liberty & Company a Londres o Josef Hoffmann a Viena⁵³ (Fig. 29), que consideren una obligació moral crear joies no per una elit sinó per a un públic més genèric⁵⁴. Aquests artistes produeixen un tipus de joies amb



Fig. 29. Josef Hoffmann, *Fermall*, 1909, Galeria bei der Albertina de Zetter, Viena.

materials tradicionalment emprats, que són consumits per una burgesia selecta i cosmopolita, però també utilitzen processos industrials de fabricació, utilitzant els nous materials sintetitzats per la indústria: galalita, baquelita i metalls industrials com el níquel, el crom i l'alumini⁵⁵, que prefiguren el que serà el disseny de joieria a partir de la dècada dels seixanta.



Fig. 30. Gustav Reyes, *Braçalet*, c. 2007, col. particular.

Amb la dissolució de la Bauhaus l'any 1933 per la pressió nazi, molts dels seus integrants emigren als Estats Units per continuar desenvolupant les seva feina com a artistes i professors, convertint-se en agents de la internacionalització dels problemes del disseny industrial⁵⁶. Així neix, l'any 1937, l'Acadèmia Bauhaus a Chicago, impulsada

⁵² TURNER, R.: ídem, pàg. 19.

⁵³ *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, op. cit., pàg. 63.

⁵⁴ PUIG, R.: "La nueva joyería", op. cit., pàg. 9.

⁵⁵ PUIG, R.: "La nueva joyería", ídem, pàg. 9.

⁵⁶ MORANT, H.: op. cit., pàg. 485.

Nagy, que influenciat per la tendència constructivista pretén integrar la tecnologia i la indústria en totes les arts. Arran d'aquesta aproximació en altres fronteres de les bases conceptuals del moviment, sorgeixen per tot el món propostes interessants, com les joies de fusta fetes pel joier porto-riqueny Gustav Reyes, que desenvolupa un llenguatge pròxim a la fusteria arquitectònica, aconseguint establir un equilibri entre allò contemporani, l'artesania, els materials tradicionals i l'ús de la tecnologia (Fig. 30).

3.5. De la decadència al retrobament

La postguerra significa un retrocés generalitzat de l'esperit de l'avantguarda, i una separació entre l'evolució de la joieria i la resta de les arts. Com afirma el joier Ramón Puig “les idees de que l'autèntica joia és la que presenta les formes tradicionals i de que constitueix una inversió en materials de valor es generalitzen entre les grans firmes”⁵⁷. A Espanya, i pròpiament a Catalunya, la Guerra Civil interromp radicalment la trajectòria dels artistes, i afecta molt especialment el sector de la joieria. La decadència pròpia del franquisme i el seu gust escorialenc fan rebrotar una certa evocació renaixentista carregada de manierismes que desemboca en una producció eminentment ostentosa⁵⁸. Durant el període de la postguerra, gran part de la societat catalana que se sent guanyadora adopta aquest tipus de joieria com a signe d'ostentació, per a fer visible la seva situació social. Les famílies enriquides gràcies als privilegis fàcils del mercat negre volen lluir signes externs que no responen ni al bon gust ni a la tradició cultural. L'expressió més eloqüent d'aquest fet ens la donen les joies exhibides al Liceu els anys quaranta i cinquanta, enfarfegades de pedres i perles, generalment muntades sobre metall fos de joies antigues⁵⁹. Així, les joies d'or massís, els escuts, les sivelles, les medalles, els trofeus, els signes d'identificació, els anells amb segell o amb brillants són alguns dels ornaments a la ordre del dia⁶⁰.

⁵⁷ PUIG, R.: “La nueva joyería”, op. cit., pàg. 10.

⁵⁸ GIRALT-MIRACLE, D: “La postguerra”, a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 223.

⁵⁹ GIRALT-MIRACLE, D: *80 anys de joieria i orfebreria catalana: 1900-1980*, op. cit., pàg. 18.

⁶⁰ “Entrevista a Ramon Puig Cuyàs”, op. cit. Annex 1.

En l'àmbit de la joieria Alfons Serrahima i Bofill i Manel Capdevila en són els principals exponents⁶¹.

El joier Alfons Serrahima esdevé capdavanter dins del seu ofici, i plasma en la seva obra un gust delicat i auster, amb absència d'ornamentació i un marcat enginy en els seus dissenys. La seva obra ben aviat és



reconeguda ja que sintonitza perfectament amb l'onada internacional. No obstant això, l'esclat

Fig. 31. Alfons Serrahima, *Braçalet*, 1967, col. Serrahima.

de la Guerra Civil li ocasiona un trencament que no recupera fins als anys quaranta, obtenint la primera medalla en l'Exposició Nacional d'Arts Decoratives i la medalla d'or de l'Exposició Internacional d'Artesania de Madrid. En el context de la decadent estètica dominant els anys de la postguerra, Serrahima defensa sempre una línia de purisme en l'àmbit formal i una utilització clara dels materials, allunyada de l'ostentositat dels nou-rics de l'època⁶² (Fig. 31). Cronològicament i estilística, Serrahima representa l'autèntic pont que estableix la connexió entre la tradició noucentista i el pas cap a la joia moderna, concebuda amb criteris de disseny i amb una clara vocació artística.

L'altra figura cabdal és Manel Capdevila. Fill del també joier Joaquim Capdevila, i deixeble de Francesc d'A. Galí, es trasllada l'any 1926 a París on alterna la pràctica de les seves dues grans vocacions, la joieria i la pintura. Capdevila, que viatja reiterades vegades a la capital francesa, s'instal·la a París, on roman fins l'any 1943, coincidint amb l'esclat de la Guerra Civil espanyola⁶³.

Com assegura l'historiador Giralt-Miracle, les poques peces que es conserven de l'època de la pre-guerra ja anuncien una forma de fer lliure, creativa i innovadora que surt de l'automatisme surrealista per seguir un camí de creixent liberalització de la joia quant a la seva tradició històrica per arribar a unes composicions collage molt properes

⁶¹ GIRALT-MIRACLE, D: "Els anys trenta", a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 223.

⁶² GIRALT-MIRACLE, D: ídem, pàg. 217.

⁶³ Per veure la trajectòria de Manel Capdevila consultar SARDÀ, Z. i MANENT, R.: *Una nissaga de joiers a Barcelona, els Capdevila*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992.



Fig 32. Manel Capdevila, *Fermall Iris*, 1937, MNAC. Fig 33. Manel Capdevila, *Fermall Espanya Recollida*, 1937, MNAC.

a l'*objet trouvé* que culmina en el seu llenguatge plàstic dels anys cinquanta⁶⁴, on plasma des d'un punt de vista iconogràfic el ressò de la vivència tràgica de la Guerra Civil espanyola (Fig. 32 i 33).

Tanmateix, durant els anys de la postguerra, és notable la contribució, ja iniciada durant les primeres dècades del segle XX, d'artistes de diferents àmbits en el camp de la joieria arreu del món. Salvador Dalí, Josep Tharrats, Alexander Calder, Pablo Picasso o Anni Albers fan intervencions esporàdiques la majoria de les vegades assistits per artesans especialitzats i a partir de l'encàrrec de galeries i col·leccionistes (Fig. 34-39).

Amb tot, i com a panoràmica d'aquest període tant convulsiu, podem afirmar l'existència d'un evident endarreriment artístic –amb el consegüent empobriment cultural- que dura gairebé dos decennis. Es viu un context en el qual molts artistes i dissenyadors han d'exiliar-se per a continuar fent la seva tasca amb normalitat. Així, la joia com a art no es comença a desenvolupar fins a meitat dels anys cinquanta, com una via d'expressió personal tant per al creador com per al portador de la joia, reemprenent l'esperit renovador de principis de segle i a la qual hi tenen accés tan sols unes minories. Al meu entendre, és en aquest punt on és produeix una inflexió en l'evolució de la joieria. La gran interconnexió que es produeix entre els països, la introducció de noves filosofies en l'àmbit acadèmic, l'arribada de fonts estrangeres especialistes en la matèria, la progressiva relació amb la joieria centreeuropea, el creixent procés d'industrialització i la forta presència del disseny a partir de la dècada dels seixanta, produeixen uns canvis transcendents que arriben a canviar la fesomia de la nova creació de joieria, la seva filosofia i concepció, els seus mètodes de treball i la redefinició dels materials constituents.

⁶⁴ GIRALT-MIRACLE, D: op. cit., pàg. 219.



Fig 34. Salvador Dalí, *L'ull del temps*, 1949, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Fig 35. Salvador Dalí, *Llavis de robí*, 1949, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.

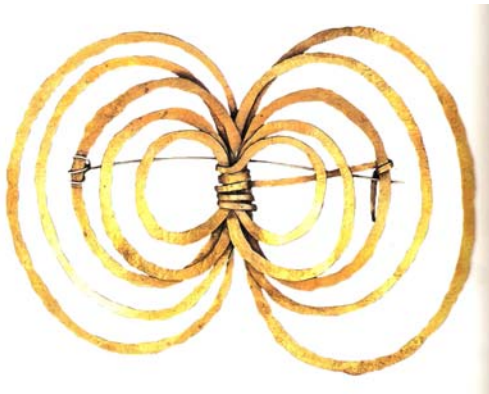


Fig 36. Alexander Calder, *Fermall*, s. /d., Museu d'Art Modern de Nova York.



Fig 37. Alexander Calder, *Collaret Marit gelós*, c. 1940, Museu Metropolità de Nova York, Col. Muriel Kallis Steinberg Newman.



Fig 38. Pablo Picasso, *Cap de faune*, 1950, col. A. L.



Fig 39. Anni Albers, *Collaret*, 1940-1941, Fundació Josep & Anni Albers.

3.5. Avantguardes

Amb tot, és important fer una menció a part a les avantguardes històriques existents al llarg del segle XX sorgides a Europa i Amèrica, corrents que es manifesten paral·lelament o recíprocament amb altres moviments citats anteriorment, i de les quals veuen molts joiers d'èpoques posteriors. És per aquest motiu que les joies referenciades en el text poden no coincidir cronològicament amb els períodes d'irradiació de les diferents corrents. L'avantguardisme, des de plantejaments divergents, aborda la renovació de l'art o la qüestió de la seva funció social, desplegant recursos que distorsionen els sistemes més acceptats d'expressió artística en totes les disciplines. La seva característica fonamental és la llibertat d'expressió, que es manifesta alterant l'estructura de les obres, tractant temes tabú i desendregant els paràmetres creatius.

El context social i cultural que viu Europa durant les primeres dècades de segle s'emmarca en una profunda crisi que desencadena amb la Primera Guerra Mundial i l'evidència dels límits del sistema capitalista. Molts artistes reaccionen enfront l'empobriment cultural i l'encasellament artístic, en un inici sota el prisma cubista, que trenca amb els tradicionals esquemes de la perspectiva, i s'expressa a través de les formes geomètriques, fragmentant línies i superfícies, alterant la percepció de la realitat representada. Artistes

referents del moviment com Pablo Picasso i altres joiers més contemporanis com l'americà Ed Wiener en el seu famós fermall, plasmaran els ideals i la iconografia cubista en format joia (Fig. 40 i 41)⁶⁵.



Fig. 40. Marta Graham, *Retrat de Barbara Morgan*, 1940, Letter to the World (Kick). Fig. 41. Ed Wiener, *Fermall La Ballarina*, 1948, Museu d'Arts Decoratives de Montreal.

⁶⁵ TURNER, R.: op. cit. pàg. 11.

Més endavant el Futurisme enlluernat pels avenços de la modernitat científica i tecnològica, impregna les obres d'abstracció formal, el moviment i el dinamisme, refusant els signes de la tradició del passat, que alhora adopta elements provinents del Constructivisme d'origen rus, com els espirals i els elements curvilinis disposats

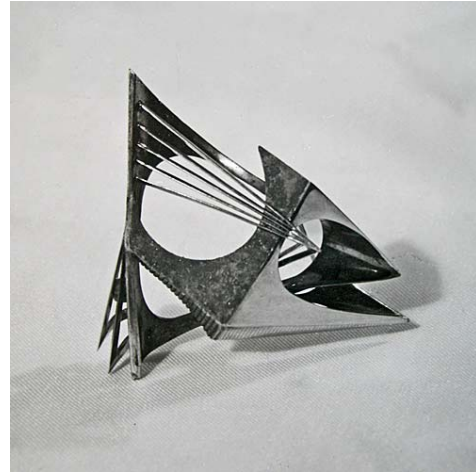


Fig. 42. Naum Gabo. *Construcció Bijenkorf*, 1956-1957, Rotterdam.

Fig. 43. Chris Steenberg, *Fermall*, 1952, col. particular.

en ritmes insistents (Fig. 42 i 43). Amb l'explosió de la Primera Guerra Mundial, irromp el Dadaisme, una explosió nihilista, que proposa el rebuig total de les convencions artístiques i literàries i s'oposa, en clau burlesca, de l'artista burgès i la seva obra. Un camí que també segueix el Surrealisme, que reclama un nou art que indagui en el més profund del ésser humà – a través dels somnis i de l'inconscient - per així comprendre

l'home en la seva totalitat (Fig. 44 i 45).

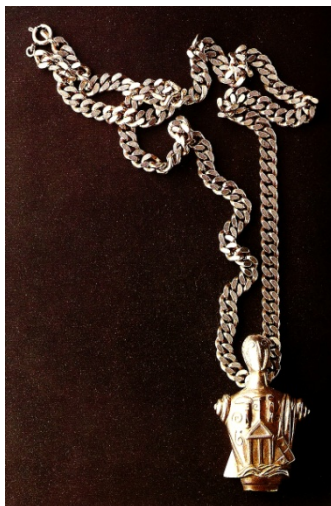


Fig. 44. Giorgio de Chirico, *Penjoll*, 1964, col. particular. Fig. 45. Salvador Dalí, *Fermall El cor de rusc de mel*, 1949, Senyora de Ted Gamble, Londres.

Totes les avantguardes mantenen en comú una actitud provocadora, de trencament amb els cànons del passat i la tradició, que es considera desfasada, i aclamen l'exercici de la llibertat individual, la innovació, l'audàcia i la llibertat en la forma,

palpables en propostes que es succeeixen d'una forma dinàmica, unes rere les altres.

Després de la Segona Guerra Mundial es succeeixen les segones avantguardes, que tenen igual o major incidència en l'àmbit de la joieria de creació, en un context on la societat de consum i el capitalisme es desenvolupen, i



Fig. 46. Arnaldo Pomodoro, *Fermall*, 1958, col. particular.

el col·leccionisme provoca, entre d'altres, que l'art esdevingui objecte d'especulació. Sorgeixen tendències en contra d'aquesta realitat, on la ironia i el sentit de l'humor apareixen en l'art, amb l'objectiu de fer-lo més proper al ciutadà i que arribi a l'intel·lecte. Així corrents com l'informalisme pictòric exerceixen una profunda influència en la joieria europea i concretament catalana⁶⁶, amb peces com les dels



Fig. 47. Claus Bury, *Fermall*, 1969, Casa Orfebreria Alemanya, Hanau.



Fig. 48. Xavier Inés Monclús, *Fermall Olga*, 1992. Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

germans italians Pomodoro, que semblen explosions matèriques⁶⁷ (Fig. 46). Altres joiers agafen la imatgeria pròpia del Pop Art, combinant materials acrílics, nobles i de desfet, i creant un llenguatge de diagrames i símbols (Fig. 47 i 48). Amb

l'art conceptual les idees que es troben implícites en l'obra esdevenen més importants que la forma en sí mateixa, i que són els valors que adopta la joieria contemporània més recent, on la joia entesa com a unitat perdurable es disgrega i la tècnica queda relegada en favor del valor artístic de la peça en qüestió. Tanmateix, molts d'aquests joiers agafen reminiscències de l'Art Povera - tendència que eclosiona a finals dels anys

⁶⁶ GASPAR, M. *Luxe Interior, Joieria Contemporània Internacional*, Barcelona: Caixa Fòrum, 2003. Any del Disseny, pàg. 20.

⁶⁷ TURNER, R.: op. cit., pàg. 23.

seixanta - utilitzant materials d'ús quotidià o de desfet de la societat de consum, i per tant mancats de valor i que esdevenen veritables *objets-trouvés* on es combinen indistintament tècniques com el *collage* o *l'assemblage*⁶⁸ (Fig. 49 i 50). Alhora, és important destacar la importància de la influència del Minimalisme en tota la joieria contemporània tant europea com americana, que s'expressa en un primer moment en l'escultura, i que a partir d'elements mínims, colors purs i formes geomètriques senzilles pretenen arribar directament al intel·lecte de l'espectador (Fig. 51). Altres tendències més tardanes de les quals prenen partit la joieria contemporània dels anys vuitanta i noranta, és la Performance i el Body Art. Els joiers, fonamentalment americans, experimenten amb dimensions monumentals, proposen instal·lacions damunt del cos, i posen en dubte els límits entre la joieria i l'escultura i les seves relacions amb el cos humà⁶⁹ (Fig. 52).



Fig. 49. Kepa Karmona, *Collaret*, 1997, col. particular.



Fig. 50. Silvia Walz, *Fermall Dolly 23*, 2001, col. particular.



Fig. 51. Emmy van Leersum, *Braçalets amb dobles*, 1969, Museu Stedelijk d'Amsterdam.



Fig. 52. Marjorie Schick. *Pectoral*, 1968-69, col. particular.

⁶⁸ DORMER. P. i TURNER. R.: *La nueva joyería, diseños actuales y nuevas tendencias*, Barcelona, Blume, 1996, pag. 18.

⁶⁹ Per conèixer les possibles causes sobre la forta adopció americana de les escultures corporals consultar DORMER. P. i TURNER. R.: ídem, pàg. 18.

4. Canvi de paradigma: Naixement de la “nova joieria” a Europa

A principis de la dècada dels seixanta cristal·litza a occident el moviment internacional de la nova joieria, fruit d'un context de revolucions juvenils i himnes a la llibertat, on tot allò que va relacionat amb el vestit i l'ornament del cos es popularitza, i on la joieria emprèn una nova direcció envers la seva pròpia redefinició, propiciant l'entesa d'aquesta disciplina com a opció artística⁷⁰. La designació de “nova joieria” va ser presentada internacionalment pels escriptors i crítics d'art britànics Peter Dormer i Ralph Turner l'any 1987 en el seu llibre *New Jewelry: Trends & Traditions*⁷¹, per



Fig. 53. Gijs Bakker, *Braçalet*, 1967, Museu Het Kruithuis, 's Hertogenbosch.

referir-se a totes aquelles peces de joieria vinculades a una sensibilitat artística. Aquesta joieria rebutja l'ostentació donada pel valor de la matèria a favor d'una relació afectiva amb el portador, actuant com una prolongació de la identitat d'hom. Alhora, va lligada a un esperit avantguardista i transgressor, innovadora en quant a llenguatges, procediments i materials, originalitat en els dissenys i accessible per una extensa franja de públic. Tal i com expressa el director de l'Escola Massa de Barcelona, Francesc Miralles, els nous joiers no estableixen una nova funció a la joia, sinó que n'incrementen les seves funcions tradicionals. La joia manté els valors de diferenciació, d'individualització, com havia estat al llarg dels segles, però n'amplia el seu significat. Així la joia no és l'element de diferenciació d'un estament concret de la societat sinó que esdevé un element de diferenciació de tothom, una proposta que conté

⁷⁰ TURNER, R.: op. cit., pàg. 16.

⁷¹ Citat a CAMPOS, A.: *Joalheria contemporânea: reconfiguração da comunicação simbólica*, (col·loqui), Moda & Comunicação: MUDE, Lisboa, 1 d'Abril del 2011, per la publicació CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens- , Lisboa, 2011, pàg. 4.

paralelismes amb els ideals de la joventut d'aquell context per establir una nova classe social⁷².



Fig. 54. Alan Davie, *Anell*, c. 1958, Museu Victoria & Albert de Londres.

Un dels aspectes més transcendental de la nova joieria recau en la varietat de materials emprats i, en aquest sentit, la influència dels treballs holandesos de joiers com Gijs Bakker en resulta molt significativa⁷³(Fig. 53). De forma simultània van apareixent nous precursors d'aquesta tendència en diferents països d'Europa: a Gran Bretanya, Alan Davie plasma la seva concepció del neo-

primitivisme (Fig. 54); a Alemania, Friedrich Becker és reconegut per les seves joies cinètiques (Fig. 55); a Itàlia, Bruno Martinazzi analitza les relacions entre escultura i joieria⁷⁴(Fig. 56); i a Holanda, Emmy van Leersum proposa una revolta en contra de l'ortodòxia clàssica (Fig. 57).



Fig. 55. Friedrich Becker, *Anell*, 1957, col. particular.



Fig. 56. Bruno Martinazzi, *Braçalet*, 1973, Museu de Joieria de Pforzheim.

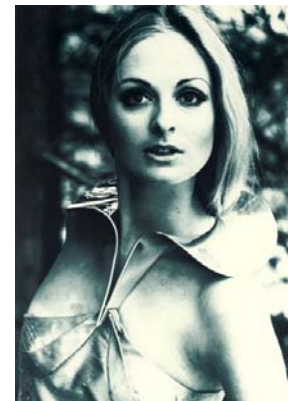


Fig. 57. Emmy van Leersum, *Vestit amb collaret incorporat*, 1967 col. particular.

Com afirma el director del *Schmuckmuseum* de Pforzheim Fritz Falk, “quan el 1961, el llavors director artístic de la Worshipful Company of Gold-smiths, Graham Hughes, va organitzar en el Goldsmiths Hall de Londres la primera exposició internacional de

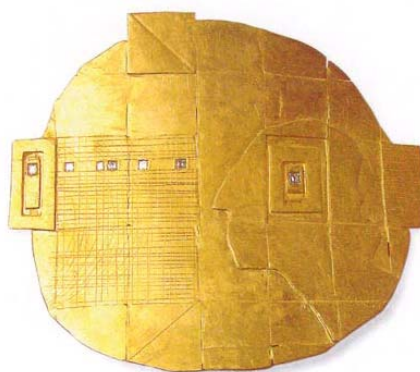
⁷² MIRALLES, F.: “Una manera diferent d'entendre la joieria”, a *Joieria Europea Contemporània*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pàg. 43.

⁷³ DORMER. P. i TURNER. R.: op. cit., pàg. 9.

⁷⁴ Per conèixer més àmpliament els treballs europeus d'aquest període consultar “Europe. 1945-1970: recovery and reconstruction” a TURNER, R.: op. cit, pàg. 16.

joieria després de la guerra, va marcar una fita molt important. D'una banda s'observava el que històricament ja era retrospectiu i, d'aquesta manera, obria els ulls de molts visitants a la producció artística de joieria de la primera meitat del segle XX i, de l'altra, fet fonamental des del punt de vista actual, dóna a conèixer els treballs d'una selecció de nous joiers, que comencen a destacar⁷⁵. En aquesta exposició es van reunir joiers reconeguts mundialment com a artistes de la joieria abans de la guerra, i que vint-i-cinc anys enrere ja se'ls considerava els “clàssics de la modernitat”, i joves promeses de la joieria, que aleshores encara eren pràcticament desconeguts.

Un segon fet fonamental és la renovació que és va dur a terme en les escoles d'art i disseny. Desapareguda definitivament l'estructura gremialista, són les escoles de formació professional especialitzades i les escoles d'art les que s'encarreguen de formar als nous artistes joiers. Les escoles permeten un àmbit de treball i



experimentació més oberta als canvis i a les noves influències enfront al conservadorisme tradicional dels tallers professionals⁷⁶. En aquest context, i sota la influència d'algunes idees de W. Morris sobre el valor de l'ofici i l'artesanía, i de la Bauhaus sobre la integració del disseny en la indústria, es desenvolupa l'aprenentatge de la disciplina⁷⁷.

Fig. 58. Reinhold Reiling, *Fermall*, 1970, Museu de Joieria de Pforzheim.

Com afirma el joier català Ramon Puig una de les escoles que desenvolupa una tasca decisiva en el desenvolupament de la joieria en els anys seixanta i setanta, és l'Escola d'Arts i Oficis de Pforzheim, dirigida per Karl Schollmayer i que compta amb professionals de l'àmbit com Klaus Ullrich o Reinhold Reiling (Fig.58). Aquests joiers defensen la integració de la joieria en les corrents artístiques contemporànies i la renovació de les tècniques tradicionals. Aquest és un punt d'irradiació que condueix a

⁷⁵ FALK, F.: “Trajectòria de la nova joieria” a *Joieria Europea Contemporània*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pàg. 19.

⁷⁶ “Entrevista a Ramon Puig Cuyàs”, op. cit. Annex 1.

⁷⁷ V.V. A.A.: *Història de l'Art Català*, Barcelona, Edicions 62, 2001, pàg. 283.

altres escoles amb propostes de renovació semblants; tal és el cas de l'escola Tècnica



Fig. 59. Hermann Jünger, *Collaret*, 1957, Museu d'Art i Comerç de Hamburg

Superior de Düsseldorf i des d'allà Friedrich Becker, l'Acadèmia de Munich, amb Hermann Jünger (Fig. 59) i l'Escola Massana de Barcelona, amb Manel Capdevila com a director⁷⁸. Aquest fet dona pas a l'artista individual que treballa en el camp de la joieria i que, pel que fa a l'ofici, aprèn les pràctiques dels tallers artesanals, i en quant a la creació, participa dels corrents estètics de cada moment, essent-ne un autèntic agent activador.

Segons el director de l'Escola de Pforzheim, Fritz Kalz, un tercer esdeveniment a destacar és la creació del Museu de Joieria de Pforzheim l'any 1961 on s'aglutina una col·lecció molt important de joieria que amb els anys es va ampliant i complementant. A dia d'avui, es constitueix com la col·lecció pública de joieria més important dins d'un museu, que alhora aplega nombroses presentacions i exposicions de joieria moderna que es celebren en intervals irregulars des del 1967- les anomenades exposicions de "Tendències"-, i que es preocupa per fer una aportació eloqüent a l'impuls i el coneixement de la creació individual de joies⁷⁹.

Per últim, fa una notable aportació Herbert Hofmann, un col·laborador de la cambra d'artesanía de l'Alta Baviera, que organitza a Munic l'any 1959 la Mostra Internacional de Joieria dintre de la Fira Internacional d'Artesania de Munic. Durant més de vint-i-cinc anys aquesta exposició anual és la plataforma mundial més important per a noves idees de joves joiers de tots els continents⁸⁰.

Tot i les diferències de llenguatges plàstics en els països on es desenvolupa la nova joieria, es pot parlar en termes genèrics d'una renovació a nivell internacional – més europea, però internacional al cap i a la fi-, que és redueix en un escenari amb focus

⁷⁸PUIG, R.: "La nueva joyería", op. cit., pàg. 10.

⁷⁹FALK, F.: "Trajectòria de la nova joieria", op. cit., pàg. 22.

⁸⁰FALK, F.: "Trajectòria de la nova joieria", ídem, pàg. 20.

dispersos però concrets, i que flueix a partir dels seus representants principals, i els contactes i intercanvis que estableixen entre ells. Aquest inici de la nova joieria com una forma legítima d'expressió de la creació artística, en la representació conscient i convincent de l'art actual i individual de la joieria, aporta resultats progressius molt interessants. Avui dia, des d'una distància de més d'un quart de segle, se'ns mostra com una irrupció a les noves possibilitats expressives de les joies i l'ornament, que evoluciona cap a direccions característiques divergents segons els països, però que mantenen un objectiu en comú.

5. De la nova joieria a la joieria contemporània a Catalunya

5.1. Un nou període: la joia-disseny

Els precursors de la nova joieria són artistes nascuts durant les primeres dècades del segle XX, que recullen de la tradició avantguardista de la pre-guerra el més innovador, i al llarg dels anys quaranta comencen a interrogar-se, cercant en l'estranger allò que ha seguit un curs natural d'evolució en l'ofici i en l'art contemporani, posant en pràctica així les noves possibilitats de la joieria. A Catalunya, les noves característiques formals de la nova joieria reflecteixen la situació social d'un determinat segment de la població catalana que se sent perdedora davant del triomf dels feixistes enfront dels demòcrates. En aquest moment, sorgeix la necessitat de crear noves expressions culturals i artístiques identitàries. A Europa passa justament al revés ja que el feixisme és derrotat i els valors de la nova joieria d'alguna manera estan representats en els nous governs socialdemòcrates alemanys. Això fa possible que aquests valors tinguin una bona acollida a Catalunya i una gran difusió⁸¹. A mode il·lustratiu les joies



Fig. 60. Manel Capdevila, *Braçalet*, 1955, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

⁸¹ ONTAÑÓN, A.: *Ramón Puig Cuyás: la visión contemporánea de la joyería*, a Situaciones nº 3, Revista de Història i Crítica de les Arts, Escola d'Història de l'Art de Barcelona, Barcelona, 2010.

de plata i codines de riu de Manel Capdevila són un exemple d'aquesta nova direcció, que formalment coincideixen amb el llenguatge de la nova joieria que es fa en aquell moment a Europa, però que obeeix a expressions socials de moments diferents⁸².

Per tant, la joieria catalana d'aquest moment es divideix en dues branques, una de conservadora i classicitzant, que ho basa tot en l'ofici i la tradició, i que va lligada a la concepció gremial de la joia, refugiant-se en botigues i tallers de prestigi històric, i l'altra, modernista i innovadora, que se sent vinculada al moviment pictòric de l'informalisme i que arrela amb contundència només a Catalunya, en el marc de l'Estat Espanyol⁸³.



Fig. 61. Manel Capdevila, *Collaret*, 1955, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

Amb tot, tal i com afirma la historiadora de l'art Mònica Gaspar, “la influència d'allò ètnic arreu d'Europa en la dècada dels anys cinquanta es revela en diferents àmbits de la producció d'objectes. En la joia es manifesta a través d'un major atreviment a l'hora d'engrandir la mida de les peces i d'una major sensibilitat pels aspectes simbòlics i amulètics de l'ornament”⁸⁴.

Manel Capdevila és el joier català que més reflecteix aquest corrent, amb un tipus de joieria que manté una estètica propera al primitivisme. Amb una trajectòria consolidada, rere les seves experiències de postguerra amb materials senzills –aram, palets de riu, fustes...- i una mínima manipulació tot cercant l'essència de la joia, va ser convidat a donar lliçons magistrals al Departament de Joieria de l'Escola Massana de Barcelona (Fig.

60 i 61). Capdevila estableix certs contactes amb l'Escola alemanya de Pforzheim, considerada l'epicentre de la joieria d'avantguarda, i el 1962 l'Escola Massana presentà una exposició de treballs d'aquesta escola, que serveix de gran estímul als estudiants

⁸² “Entrevista a Ramon Puig Cuyàs”, op. cit., Annex 1.

⁸³ *Cien años de joyería y orfebrería catalanas*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura, 1966, pàg. 11.

⁸⁴ *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 18.

catalans⁸⁵. És a partir d'aquesta nova filosofia i els progressius intercanvis que s'estableixen amb l'escola alemanya que els nous estudiants connecten amb el llenguatge artístic europeu d'aquest moment, en un context on l'Escola Massana evita l'aïllament del taller tradicional i posa en contacte la joieria amb altres disciplines de l'art i el disseny.

Aquest és el camí que inicia l'anomenada joia-d'art, que generalment és concebuda com a peça única o en petites sèries, i sovint és més a prop de l'escultura que de la joia tradicional, considerada com a vehicle d'expressió plàstica⁸⁶. Per altra banda, a partir d'aquest moment s'imposa el terme joia-disseny, que és utilitzat fonamentalment per desvincular-la de la joieria convencional i que s'adopta com a símbol de modernitat, on la peça única és qüestionada pensant en la possibilitat de

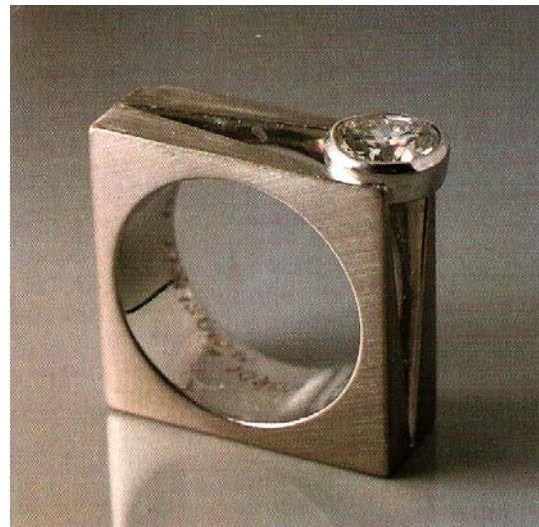


Fig. 62. Aureli Bisbe, *Anell*, 1975, col. Vilanova i Vila-Abadal.

treballar en sèrie a partir d'un prototip original, i els nous materials que s'empren en el disseny industrial, són adoptats produint-se una redefinició de la seva pròpia identitat⁸⁷.



Fig. 63. Aureli Bisbe, *Braçalet*, 1961, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

En aquesta direcció, joiers com Alfons Serrahima i Aureli Bisbe inicien un nou camí per a la joieria, acostant-la als preceptes racionalistes de l'incipient disseny industrial. Interessats pel disseny escandinau, sobri i auster, converteixen la joia en un objecte personalitzat d'estètica sòbria i avantguardista⁸⁸. Peces on predominen els volums

⁸⁵ V.V. A.A.: *Història de l'Art Català*, op. cit., pàg. 283.

⁸⁶ V.V. A.A.: idem, pàg. 283.

⁸⁷ GIRALT-MIRACLE, D.: "La joia-disseny i la joia-objecte, un nou període", a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 237.

⁸⁸ *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 19.

geomètrics són l'obra més característica de Bisbe fins l'actualitat. (Fig.62 i 63).

Fent palesa d'aquesta petjada renovadora en l'àmbit de la joieria a Catalunya, l'any 1966, el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, juntament amb alguns dels joiers catalans més destacats de la primera meitat de segle, organitza a Barcelona l'exposició "Cent anys de joieria i orfebreria catalana", en reconeixement als artistes joiers catalans representats en l'Exposició "International Exhibition of Modern Jewellery", celebrada al Museu Victòria i Albert de Londres l'any 1961, i que demostra un fenomen de creixent consideració i autèntic recolzament de la joieria contemporània al nostre país i la seva evolució devers la contemporaneïtat⁸⁹.

5.2. Arrelament: dinamisme i reflexions personals



Fig. 64. Joaquim Capdevila, *Penjoll*, 1968 Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

Els joiers nascuts al llarg de la dècada dels quaranta inicien una veritable revolució de l'ornament en buscar una concepció més lúdica i informal de la joia. L'exaltació dels nous materials és evident; així el plàstic, l'acer, l'alumini o les fibres de niló, són emprats de forma excitant i insòlita i desperten a la llarga un fetixisme semblant al que han posseït tradicionalment l'or i les pedres precioses. El crític d'art Joan Perucho observa aquesta tendència amb escepticisme associant-la dins el marc de l'alta bijuteria o en la raresa de la peça única, i dubta, en aquest darrer cas, davant la possibilitat d'aconseguir un procés de democratització de la joia⁹⁰. Amb tot, tal i com afirma la

historiadora de l'art Mònica Gaspar "el factor de la popularitat o la major o menor comercialització d'aquest tipus de joieria no frena l'impuls creatiu en el desenvolupament d'aquest

corrent"⁹¹.

⁸⁹ GIRALT-MIRACLE, D.: "Orfebres FAD", a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 251.

⁹⁰ *Cien años de joyería y orfebrería catalanas*, op. cit., pàg. 4.

⁹¹ *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 19.

En aquests moments fa la seva aparició un corrent que aplega gent que prové de diferents pràctiques artístiques i camps professionals i que es denomina “joieria de disseny”. És un conjunt de joiers format per Joaquim Capdevila (1944), Sergi Aguilar (1946), Anna Font (1945), Montserrat Guardiola (1936), Juli Guasch (1942) i Ramon Oriol (1946) (Fig. 41), joiers que tenen en comú disposar d’una bona formació artística acadèmica i que fan prevaldre els elements conceptuals sobre els formals tot apropant-se a la manera d’operar del disseny industrial. Les seves joies es caracteritzen per la integració d’innovacions en quant a materials i a procediments tot qüestionant la pròpia naturalesa conceptual de la joieria, obtenint peces econòmiques, actuals i d’ús informal⁹² (Fig. 64-66).

L’exposició “La joya como diseño”, organitzada pel Museu d’Art Contemporani de Madrid el 1971, marca un altre moment decisiu per a la difusió d’aquesta tendència a nivell espanyol, on s’exposen els treballs de les noves promeses catalanes. Els artífexs de la mostra proposen una aproximació reflexiva a la creació de joies i en destermen els tòpics vinculats al luxe i l’ostentació –tant imperants encara en la joieria espanyola- obrint el debat sobre la utilització de nous

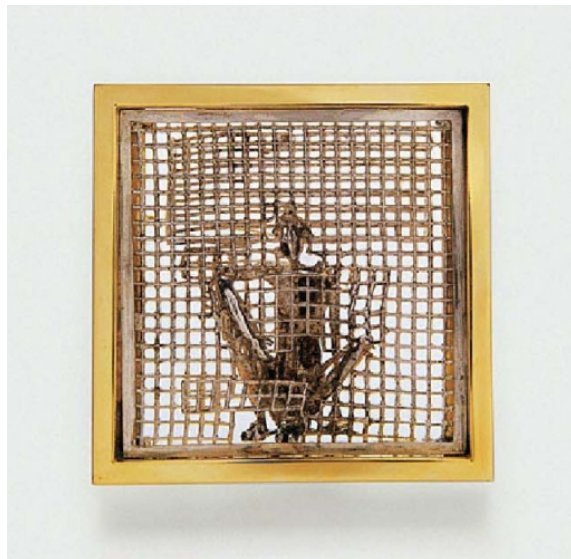


Fig. 65. Anna Font, *Fermall*, 1968, Museu Tèxtil i d’Indumentària, Barcelona.

materials i introduint noves actituds i reflexions personals davant la joia⁹³.

Com apunta Giralt-Miracle, “formalment l’organicisme, l’abstracció textural, les variables geomètriques, el minimalisme, la incorporació de la fusta i el plàstic, les solucions mecanicistes i la voluntat de donar a tota creació joiera un esperit lúdic més que sumptuós, són els trets més característics d’aquell moment”⁹⁴.

⁹² GIRALT-MIRACLE, D.: *80 anys de joieria i orfebreria catalana: 1900-1980*, op. cit., pàg. 22.

⁹³ GIRALT-MIRACLE, D. “La joieria catalana (1960-1980), un art d’avantguarda” a *Joieria Europea Contemporània*, catàleg d’exposició, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pàg. 53.

⁹⁴ GIRALT-MIRACLE, D. ídem, pàg. 54.



Fig. 66. Ramon Oriol Nogués. *Collaret*, 1968, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

Amb tot, com a culminació d'aquest període marcat per l'arrelament i el dinamisme de les noves propostes envers el camp de la joieria, no podem deixar d'esmentar la creació l'any 1979 de la plataforma més sòlida de joieria a Catalunya d'ençà el gremi. Orfebres FAD, neix impulsat sota el paraigües del Foment de les Arts i el Disseny amb l'objectiu de cohesionar, unificar esforços i difondre nacional i internacionalment la tendència de la nova joieria a través d'exposicions, conferències i tota mena d'actes públics⁹⁵.

Aquesta agrupació, tal i com apunta Giralt-Miracle, “equival a una nova i moderna versió dels gremis, adaptada a l'economia de mercat i a l'esquema de les professions liberals de la societat postindustrial”⁹⁶. Entre les exposicions més destacades es troben la de presentació, organitzada el 1980 a la Capella de Santa Àgata de Barcelona, i “80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980”, on es dona una visió panoràmica de la joieria civil i religiosa catalana des de l'etapa modernista fins les darreres tendències de la dècada dels vuitanta, a partir d'algunes de les peces més representatives de cada període⁹⁷.

5.3. Experimentació i redefinició

La plàstica dels artistes nats a partir de la dècada dels cinquanta s'endinsa cap a un major experimentalisme que viu la fascinació d'incorporar els nous materials que es van descobrint, i es complau a seguir les onades de la moda dins la postmodernitat, aportant un caràcter més lúdic a les peces.

⁹⁵ GIRALT-MIRACLE, D.: “Orfebres FAD”, a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 249.

⁹⁶ GIRALT-MIRACLE, D.: ídem, pàg. 249.

⁹⁷ GIRALT-MIRACLE, D.: *80 anys de joieria i orfebreria catalana: 1900-1980*, op. cit. , pàg. 7.



Fig. 67. Ramon Puig Cuyàs, *Agulla de pit*, 1983, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.



Fig. 68. Ramon Puig Cuyàs, *Medalla 55è Aniversari Escola Massana*, 1984, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

Ramón Puig Cuyàs (1953) és el capdavanter d'aquesta tendència a Catalunya, que actua de pont entre les primeres generacions i els joiers que venen posteriorment⁹⁸. Professor responsable del Departament de Joieria de l'Escola Massana de Barcelona, és el principal impulsor d'una línia de treball que, entre els seus companys i les noves generacions de joiers que surten de l'escola, realitzen exposicions sota el nom de "Grup Nou" i "Grup Positura". Puig concep les seves peces, com a elements pictòrics tendint a la bidimensionalitat⁹⁹, on els fragments de materials, la pintura, els *collages* i els *assamblages*, les referències escenogràfiques, els grafismes i les formes geomètriques conflueixen, donant pas a un metàfora narrativa (Fig. 67 i 68). Segons Giralt-Miracle, "la preocupació per abastar l'espai i l'entorn de la joia el mena a estudiar la relació cos,

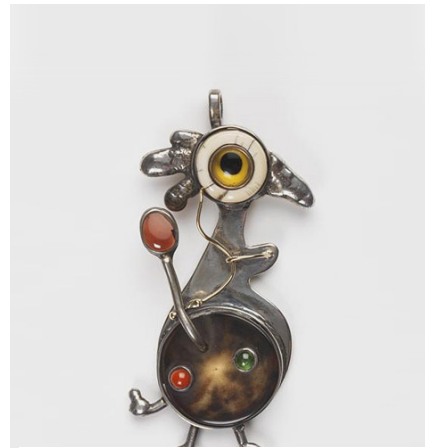


Fig. 69. Sam Kramer, *Fermall*, 1958, Museu Americà d'Artesania, Nova York.

indumentària, objecte ornamental, en un diàleg suggestiu, fresc, poc convencional i tocat pel sentit de l'humor"¹⁰⁰. (Fig. 42 i 43) Com a tret puntual, matisar que el recurs del *collage* va ser anticipat pel nord-americà Sam Kramer l'any 1958 en l'exposició

⁹⁸ "Entrevista a Ramon Puig Cuyàs", op. cit. Annex 1.

⁹⁹ ONTAÑÓN, A.: op. cit. pàg. 8.

¹⁰⁰ GIRALT-MIRACLE, D.: "La generació dels anys cinquanta" a DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 244.

“The Art of Assamblage” al Museu d’Art Modern de Nova York (Fig. 69), i des de llavors molts joiers l’han utilitzat com a recurs expressiu personal¹⁰¹.

Altres joiers que treballen amb nous experiments compositius són Ángeles López-Antei, Marta N. Breis, Núria Matabosch, Lluís Gilberga, entre d’altres, que a mig camí entre el *collage*, el *graffitti* i el *gadget*, articulen llenguatges evocadors, lírics i sensorials (Fig. 70).

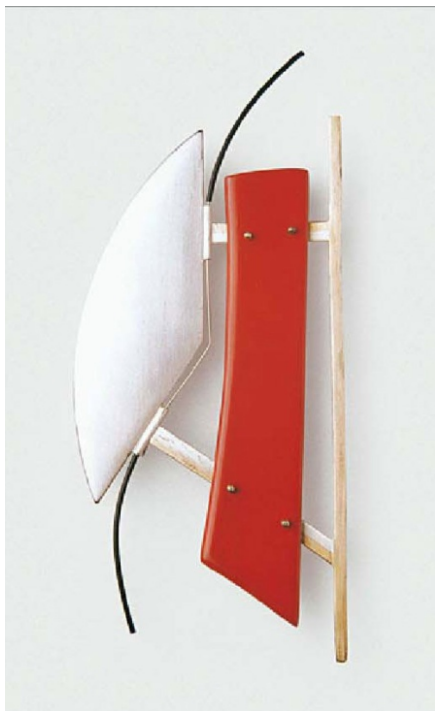


Fig. 70. Ángeles López-Antei, *Fermall*, 1986, Museu Tèxtil i d’Indumentària, Barcelona.

Una rellevant presència de la nostra joieria a l’estranger, la propicia el Museu de Joieria de Pforzheim l’any 1985, en el que tretze joiers de Barcelona, sota el títol general *Schmuck Aus Katalonien* “Joies de Catalunya”, exposen les seves recents creacions en el museu més capdavanter d’aquesta especialitat al món. Segons Mònica Gaspar, “les obres presentades mostren l’aire tecnologista i l’aparença lúdica propis dels gadgets. Algunes peces semblen fetes amb restes de metalls i granalla, com si es tractés de joies d’una era post-industrial, o fruit de la forta empremta de l’informalisme a Catalunya. D’altres són més aèries, fetes amb diferents tipus de plàstic de colors que evocuen grafismes kandiskians”¹⁰².

Segons afirma el crític d’art Peter Dormer, els anys vuitanta representen el moment més àlgid de radicalització dels pressupostos de la nova joieria¹⁰³. Per tota Europa apareixen propostes que es desenvolupen en la direcció dels *wereables* -complements que es poden portar o vestir-. Joies de grans dimensions, volumètriques i amb colors llampants fetes amb materials tant dispars com els filaments de niló (Caroline Broadhead, Regne Unit) (Fig. 71), dobles de paper (Lam de Wolf, Països Baixos) (Fig. 72), frontisses (Devid Watkins, Regne Units) (Fig. 73), elements de fusta (Marjorie Schick, Estats

¹⁰¹ DORMER, P. i TURNER, R.: op. cit., pàg. 18.

¹⁰² *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 20.

¹⁰³ Citat a *El laboratori de la joieria 1940-1990*, ídem, pàg. 20.

Units) (Fig. 74), o amb intencions provocadores com les pròtesis d'or (Gerd Rothmann, Alemanya) (Fig. 75) o els anells compartits (Otto Künzli, Països Baixos) (Fig. 76), conformen el nou escenari europeu.



Fig. 71. Caroline Broadhead. *Collaret*, 1983, col. particular.



Fig. 72. Lam de Wolf, *Objecte portable de joieria*, 1981, col. particular.



Fig. 73. David Watkins, *Peça pel cos amb frontisses d'enclavament*, 1976, col. particular.



Fig. 74. Marjorie Schick, *Objecte portable de joieria*, 1988, col. particular.



Fig. 75. Gerd Rothmann. *El nas daurat*, 1984, col. particular.



Fig. 76. Otto Künzli, *Anell per dos*, 1980, Museu de Joieria de Pforzheim.

Totes aquestes propostes rebel·len un entrecreuament entre joia, escultura i *performance*. En aquesta línia de treball, a Catalunya el grup Positura, integrat per Marta Breis, Lluís Gilberga, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch i Ramon Puig Cuyàs, presenta l'any 1985 amb l'acció Espai Límit, un conjunt de joies de grans dimensions, com instal·lacions sobre el cos, portades per actors que realitzen una coreografia¹⁰⁴.

Per últim, matissar que les múltiples possibilitats cromàtiques, tècniques, de resistència, de mal·leabilitat i de ductilitat dels nous materials o dels tradicionals tractats d'una manera diferent han vingut a enriquir les possibilitats expressives d'aquesta pràctica artística fins a portar-la al límit de fer un “art pel cos”, un “art portable” que s'integra amb la persona i el seu entorn. Aquestes peces ens demostren la capacitat de generar nous corrents pel fet de plantejar-se la joia des d'un punt d'anàlisi diferent de l'habitual. Alguns d'aquests treballs europeus es recullen en la significativa exposició “Joieria europea contemporània”, organitzada per Orfebres FAD a la Caixa de Pensions de Barcelona l'any 1987, i que ofereix al públic barceloní una àmplia visió de les últimes propostes formals i conceptuals de la joieria europea del moment¹⁰⁵.

5.4. Darreres tendències

A finals del segle XX el moviment de la nova joieria gaudeix d'un ampli reconeixement internacional gràcies a la creixent activitat dins del sector. El flux d'exposicions, publicacions, galeries i la integració de col·leccions especialitzades en museus arreu d'Europa generen un circuit important. Alhora és a partir d'aquest moment que es produeix un punt d'inflexió, i per



Fig. 77. Xavier Inés, *Fermall Brutalitat*, 2003, col. particular.

¹⁰⁴ *El laboratori de la joieria 1940-1990*, ídem, pàg. 20.

¹⁰⁵ ORFEBRES FAD. “Prospectiva de la joieria europea contemporània” a *Joieria Europea Contemporània*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pàg. 15.

aproximació en la línia de temps i pels nous comportament que adquireix la disciplina, cal buscar un nou denominador. Així apareix el que alguns autors han designat com a joieria contemporània, per a referir-se a la categoria que dóna continuïtat a les manifestacions artístiques de joieria que es realitzen des de la dècada dels noranta fins a l'actualitat¹⁰⁶.



Fig. 78. Silvia Walz, *Fermall Rot Käpchen*, 1997, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

Al mateix temps, és en aquest període quan la joieria de creació es divideix en dues tendències divergents. Com afirma el joier Ramon Puig “un dels trets més rellevants de la joieria contemporània és el conflicte que manté entre la idea de peça única i la producció seriada¹⁰⁷”. Així detectem per un costat l'existència d'una joia que s'expressa a través dels valors universals de l'art com a forma

d'expressió personal i que busca una complicitat amb l'individu, essent el joier

l'únic responsable de dissenyar, projectar i materialitzar els seus valors simbòlics i espirituals en la peça, i per altra banda, aquella que aposta pels pressupostos del disseny racional i del funcionalisme, que té per objectiu complaure la demanda del mercat i que s'acosta per la seva voluntat de ser, al disseny industrial i a la moda. Amb tot, i seguint els plantejaments encetats pels utòpics anglesos que han marcat la tònica d'aquest treball, em dispenso a analitzar aquelles joies que essent realitzades o no amb mecanismes industrials, mantenen l'artesania com una actitud, on cada peça és el reflex d'una experiència única e irrepètible.



Fig. 79. Xavier Domènech, *Fermall Sèrie "E-Motions"*, 2000, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.

¹⁰⁶ CAMPOS, A.: op. cit., pàg. 4.

¹⁰⁷ *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 12.



Fig. 80. Marc Monzó, *Anells Microrings*, 2005-2007, col. particular.

Les característiques formals i estilístiques del tombant de segle prenen de l'herència *povera* i conceptual els seus fonaments, on tot és qüestionable i s'apel·la al treball teòric creatiu individual¹⁰⁸. Les noves generacions tenen plantejaments divergents als de l'aparició de la nova joieria, context en el que dominaven els projectes polítics i utòpics, i es volia trencar amb les convencions de la joieria associada a un art decoratiu conservador, però també als dels joiers dels anys setanta i principis dels vuitanta, que buscaven la democratització de la joieria, entenent-la com una manifestació social, a partir de la ruptura i la innovació, i constituint una nova política estètica. No obstant això, l'etapa de qüestionament de la naturalesa de la joia s'esgota i avui en dia ens trobem davant una certa neutralitat¹⁰⁹.

L'obra dels nous joies és més intimista i de formats discrets, i és històrico-artística en la seva proposta. Així tal i com afirma el crític d'art Peter Dormer "el futur de la joieria està a explorar la tensió entre la funció i la no-funció, l'herència i la invenció, la conservació i la innovació"¹¹⁰. Un segon fet distintiu, és que integren nous processos i estètiques provinents de camps tant divergents com l'antropologia o la cirurgia plàstica, i que desemboquen en treballs molt personals, on es pretén que la joia sigui el reflex de les inquietuds i sensibilitats artístiques del creador. La historiadora de l'art Mónica Gaspar creu



Fig. 81. Judy McCaig, *Fermall*, c. 2008, col. particular.

que molts joiers actuals poden sentir-se identificats amb la noció de "lux interior", ja que les joies esdevenen vehicles portadors de metàfores que amaguen una

¹⁰⁸ GASPAR, M.: *Luxe Interior, Joieria Contemporània Internacional*, op. cit., pàg. 13.

¹⁰⁹ DORMER, P. "Quin és el futur de la joieria contemporània?" a *Joieria Europea Contemporània*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pàg. 59.

¹¹⁰ DORMER, P.: ídem, pàg. 67.

manera individual de veure el món. Peces amb un component estètic important que apel·len als sentits, però que reclamen una implicació física i emocional de l'usuari, agafant les arrels de les mateixes definicions de l'art contemporani¹¹¹.



Fig. 82. Grego Garcia, *Fermall*, 2000, col. particular.

La joia d'avui recupera el gust per l'ornament, la sensualitat i el sentit de l'humor. L'eclecticisme, la fascinació per la banalitat, la insistència en la narració, el bricolatge, la utilització de materials d'ús quotidià o de desfet, o la representació de processos són mecanismes compartits que tenen com a objectiu despertar un desig vers l'experiència estètica tot fent una afirmació de la pròpia persona. Tornats els metalls nobles del seu exili i superada l'exaltació dels materials industrials, el nou llenguatge de la joieria esdevé poètic.

El plaer en l'elaboració artesanal de la joia propicia el ressorgiment de tècniques tradicionals oblidades, el ventall de materials utilitzats continua ampliant-se, i es considera també la descontextualització d'objectes o l'elecció de materials efímers, provocant que l'objecte o joia entesa com a unitat sòlida i perdurable es disgregui per complet, en favor de la idea de la joia en qüestió¹¹². No es tracta d'un efecte provocador, recurs esgotat en la dècada dels vuitanta, sinó d'un afany per dignificar lo indigne i prendre un nou valor que permeti una nova mirada als objectes. L'interès renovat pels oficis artístics no sorgeix com a mera repetició formal del passat, sinó de l'ofici com a procés dignificant del propi objecte i respectuós amb la idea.

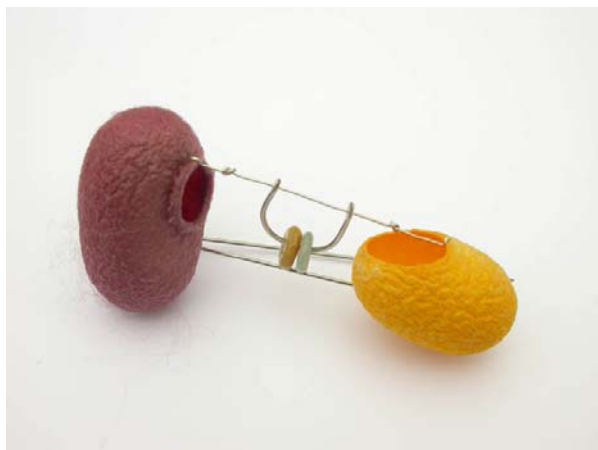


Fig. 83. Walter Chen, *Fermall*, 2008, col. particular.

¹¹¹ GASPAR, M.: op. cit., pàg. 15.

¹¹² CODINA, C.: *Nueva Joyería. Un concepto actual de la joyería y la bisutería*. Barcelona, Parramón ediciones, 2010, pàg. 8.

La gran sofisticació de medis i de recursos existents provoca, precisament, que molts artistes joiers es decideixin a actuar amb pocs mitjans, aconseguint amb això que les joies es converteixin en quelcom antropològic, proper a la persona i, ambdós, a lo quotidià. Amb aquesta actitud, el creador de joies pretén el predomini de l'individu sobre la tecnologia. Sorprendre's de nou, retrobar-se amb vells materials i amb objectes inusuals que són reinterpretats i amb els quals és possible crear una joia diferent i innovadora.

La joieria contemporània catalana té una personalitat prou definida i recognizable en el panorama internacional¹¹³. Creadors com Silvia Walz, Xavier Inés, Martina Pont, Estela Guitart, Judy McCaig, Grego García, Marc Monzó, Walter Chen o Miquel García, són alguns dels nous actors de la rica escena del moment, que amb diferents llenguatges estimulen un camp de recerca plàstica, i conviden a la comunicació a través de missatges, significats o sentits implícits en la joia, que condueixen a experiències interpretatives (Fig. 77-84). Segons la



Fig. 84. Miquel García, *Pin Amants*, 2008, col. particular.

historiadora de l'art portuguesa Ana Campos s'està donant un procés de reconfiguració comunicativa. Els joiers contemporanis no treballen per embellir el cos, però sí, es refereixen el cos o treballen sobre ell, o sigui, a propòsit del cos. Estan atents a la vida i a les transfiguracions de l'esfera pública, qüestionen les ordres i s'emancipen de les regles establertes, i a través de la joia executen un treball de participació democràtica autoconscient que no pretén transformar el món, però sí alterar-lo. Així, proposen que participem d'experiències reflexives, a partir de formes de comunicació metafòriques implícites en la joia, en un món on predomina la declinació dels valors humans i la desconfiança amb els propis instints. Per tant la joieria contemporània exigeix de nosaltres un esforç intel·lectual de comprensió, si pretenem participar de l'experiència estètica. En la línia del que defensa el crític d'art Peter Dormer, un dels objectius fonamentals del joier contemporani és establir vincles amb el portador, que ha de reunir

¹¹³ *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 21.

el coratge, la força i el desig necessari per endinsar-se a qüestions que sempre han inquietat a la humanitat: qui som, cap a on anem i que estem buscant. Un diàleg que compartit esdevé més poderós¹¹⁴.

6. Museïtzació de la joia contemporània

La dificultat de museïtzar en el temps una joia, malgrat la seva naturalesa perenne relacionada amb la memòria i els seus materials, ha estat permanent al llarg de la història. La veritat és que només un petit percentatge de joies s'han salvat de ser destruïdes intencionadament¹¹⁵. La demolició i transformació dels vestigis dels nostres joiers ha estat contínua degut al valor dels metalls, que ha fet rendible fondre i reciclar-los per ajustar-los als nous estils i usos de la contemporaneïtat. Aquesta, no obstant això, no és una preocupació relacionada tant sols amb l'ofici que avui ens ocupa.

Amb tot, es constitueix com una de les problemàtiques principals existents en la voluntat de museïtzació de la joieria. Però no tants sols aquesta. La situació econòmica per part dels museus, avui més que mai empobrida per l'escàs finançament en l'àmbit cultural, resulta un segon inconvenient alhora d'intentar adquirir un fons representatiu de caire especialitzat. En el cas de la joieria la major part de peces originals i de qualitat estan en mans de col·leccionistes privats i particulars, i resulta un projecte complicat el rebre donacions importants per tal de construir un discurs coherent envers la matèria.

Per altra banda, quan hom realitza una visió panoràmica pels actuals museus a Catalunya, es detecta una escassa dedicació i integració de joieria en les col·leccions dels fons dels museus. El cert és que aquesta disciplina encara ara pateix una situació de normalització, i que és plausible un lent procés d'integració d'aquest tipus de peces en grans col·leccions, molt semblant al que comparteixen altres camps artístics com la fotografia o el dibuix. Amb tot, no pretenc fer un anàlisi museològic sobre la integració d'aquesta disciplina en els museus actuals, perquè com és de suposar requereix un estudi per si mateix, però sí detectar i entendre les problemàtiques existents.

¹¹⁴ TURNER, R.: op. cit., pàg. 88.

¹¹⁵ PUIG, R.: "Consideracions entorn d'una col·lecció insòlita", a *El laboratori de la joieria 1940-1990*, op. cit., pàg. 10.

La situació és encara més complexa si tractem les qüestions que concerneixen la museïtzació de la joieria contemporània. Al tractar-se d'una disciplina relativament recent, amb un bagatge de mig segle, és molt possible que una dels factors fonamentals sigui la manca de perspectiva històrica i la seva fase inicial de coneixement. No obstant, aquesta és una realitat que sembla superada pels museus d'art contemporani, que precisament assumeixen la responsabilitat d'estudiar, analitzar, preservar i difondre l'art més actual. En tot cas, l'existència d'enfocaments que rebel·len una distinció entre arts major i arts menors, resulta determinant per entendre l'absència de joieria contemporània en les col·leccions de museus d'art contemporani com el MACBA de Barcelona, que per altra banda reuneix peces de ceràmica, collage o fotografia, situades dins del marc de les arts aplicades. Sense entrar en l'interessant debat sobre els límits que separen les belles arts de les arts aplicades i les arts decoratives, la realitat és que en les tipologies de museus on trobem més representació d'aquesta disciplina és en el d'arts decoratives, que justament s'ocupen d'aquelles peces l'objectiu fonamental de les quals és guarnir o embellir a l'individu.

La magnitud de la joieria contemporània a Catalunya ja ha estat prou definida, no obstant, tal i com afirma el joier Ramon Puig, “la idea de crear un museu especialitzat en joieria a Catalunya pot semblar excessivament optimista i ambiciosa, poc realista i possiblement allunyada d'alguns conceptes museològics més actuals”¹¹⁶. Si prenem com a referent el Museu de Joieria de la ciutat alemanya de Pforzheim creat l'any 1961, observem que la tradició joiera de la ciutat va més enllà dels seus grans taller i bons creadors, i que es sustenta perquè compta amb un fort teixit industrial dedicat a la joieria i afins, on un museu monogràfic hi queda plenament contextualitzat. Aquest cas, malgrat la importància de les contribucions catalanes en aquest àmbit, no és extrapolable a Catalunya.

La primera proposta per a crear un museu dedicat a la joieria en el nostre país sorgeix de l'agrupació Orfebres FAD, col·lectiu integrat dins del Foment de les Arts Decoratives de Catalunya l'any 1979. Entre altres objectius, pretén impulsar la creació d'un museu que recollís tot allò relacionat amb la pràctica de l'ofici, i així evitar la pèrdua, llavors ja present, de documents, dibuixos i llibres de taller, així com motlles, eines i maquinària.

¹¹⁶ PUIG, R.: “Consideracions entorn d'una col·lecció insòlita”, ídem, pàg. 11.

Però sobretot, es volia crear una col·lecció de joies que fos un testimoni de l'aportació de Catalunya a la història de la joieria.

La idea finalment és materialitza l'any 1996, amb la integració d'una col·lecció permanent de joieria contemporània catalana al fons del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, i que representa la única iniciativa en aquesta direcció dins del marc de l'Estat Espanyol. Aquest fet és possible gràcies a la iniciativa de Marta Montmany – directora del museu- la col·laboració d'alguns dels nostres joiers més representatius, Ramón Puig Cuyás, Aureli Bisbe, Joaquim Capdevila, Xavier Domènech i Carles Codina, i la comissió de la historiadora de l'art Mònica Gaspar. La col·lecció titulada *El laboratori de la joieria 1940-1990*, que en un inici havia de partir dels dos períodes de més esplendor de la joieria catalana –el Modernisme i Noucentisme- s'inscriu des del període de la post-guerra -que és quan apareixen els precursors que assenyalen les bases de la “nova joieria”- fins a la joieria contemporània dels anys noranta¹¹⁷. Amb tot, la col·lecció conté prop de 120 peces realitzades per 32 creadors majoritàriament a Catalunya, i que pertanyen a donacions de particulars i empreses. Els criteris de selecció s'estableixen en funció del grau de representativitat d'una determinada tendència o del grau d'innovació de la proposta formal i conceptual de l'artista, tenint en compte la vinculació de l'obra amb la realitat cultural catalana, i s'hi representen majoritàriament aquelles joies que especialment a partir dels anys setanta, han estat reconegudes com una activitat més de l'esfera del disseny i la moda. El projecte museològic es distribueix en àmbits temàtics -natura, aparença, procés i individu-, per tal de destacar quins han estat els principals àmbits d'acció i reflexió dels joiers al llarg de gairebé cinquanta anys, i així convidar a l'espectador a reflexionar entorn a la joia en sí mateixa.

Tanmateix, he cregut convenient introduir en aquest apartat una de les poques exposicions temporals sobre joieria moderna que ha estat integrada en un museu català. Es tracta de l'exposició “Joies d'Artista. Del modernisme a l'avantguarda”, celebrada entre l'octubre del 2010 i el febrer de 2011 al Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'eloqüència del títol serveix per designar aquells artistes de diferents disciplines que, amb major o menor grau, s'han acostat a l'àmbit de la joieria artística en les avantguardes històriques. El projecte esdevé d'una gran magnitud, i aconsegueix recollir

¹¹⁷ PUIG, R.: “Consideracions entorn d'una col·lecció insòlita”, ídem, pàg. 12.

un volum aproximadament de 300 peces d'artistes tant catalans com internacionals de la talla de Auguste Rodin, Hector Guimard, Josep Hoffmann, Josep Llimona, Henry van de Velde, Manolo Hugué, Pau Gargallo, Max Ernst, Charlotte Perriand, Salvador Dalí, Georges Braque, Alexander Calder, Hans Arp, Pablo Picasso, Juli González o Henri Laurens¹¹⁸, que és possible gràcies a un seguit de préstecs entre entitats culturals i institucions museístiques, tant americanes com europees i de l'Estat espanyol, col·leccionistes privats i joiers. A tot això, citar que el MNAC conté un fons de col·lecció de joies de l'època moderna d'aproximadament una trentena de peces, i que arran de l'exposició, s'incrementa amb una joia provinent d'una donació particular de l'escultor i grabador hispano-americà Ismael Smith. En aquest cas, sí que observem que el fons de col·leccions del MNAC obeeix a una voluntat museitzadora de l'entitat, on la joieria hi queda perfectament integrada com una disciplina artística més que ajuda a conèixer la història de l'art de l'època moderna.

Per acabar, i a mode de reflexió, es pot deduir que en termes generals, la museïtzació d'aquesta disciplina no es troba en un estat de regularització, i que encara no se li dona el mateix tractament a la joieria contemporània en els museus d'art contemporani que a la joieria medieval en els museus d'art medieval. Per altra banda, el valor de la materialitat de les peces de joieria, els problemes de conservació –dels metalls nobles però també dels plàstics, fustes, teixits o desfets emprats en l'actualitat-, i sobretot, la seva finalitat pràctica – que no s'ajusta a l'estar tancada dins d'una vitrina - poden ser factors minimitzats si el que realment interessa és construir un discurs transversal entre les diverses manifestacions de l'especialitat, impulsar l'estudi i la recerca sobre les claus que marquen les diferents tendències de la joieria contemporània; i divulgar una important realitat cultural, estimulants així la creativitat i la innovació.

¹¹⁸ *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, op. cit., pàg. 41.

7. Plataformes de difusió

7.1. Galeries

L'existència d'altres tipus de plataformes i espais d'exhibició de joieria contemporània a Catalunya, més enllà de les exposicions puntuals i els seus catàlegs pertinents, no apareix fins a finals de la dècada dels vuitanta. És el cas de les galeries. Dins d'un context europeu, les precursors apareixen entorn a la dècada dels setanta: a Colònia la Galerie MAP; a Düsseldorf, Orfèvre; a Viena, la Galerie Am Graben; a Londres, l'Electrum Gallery o a Amsterdam més endavant la Galerie Ra¹¹⁹. Establiments que han contribuït significativament a la divulgació de joies contemporànies creades per joiers de tot el món i que proliferen si avancem en la línia de temps.

Amb tot, les galeries existents monotemàtiques o que inclouen joieria contemporània en la seva oferta és, com en el cas dels museus, escassa. Això s'explica, en part, perquè el món de la joieria contemporània és en sí mateix molt petit: el nombre d'artistes, museus, col·leccionistes, clients, publicacions, historiadors de l'art o crítics d'arts és encara reduït i no s'adequa amb els pressupostos corporitzats de l'art i d'aquí en resulta que estigui poc integrada dins dels circuits de l'art. Amb tot, és més complex que tot això. Existeixen joiers contemporanis, però que treballin d'una forma continuada i constant, són molt més escassos, i amb això no es pot mantenir un circuit actiu i important entre joiers, galeries i col·leccionistes.

A Catalunya fins a finals de la dècada dels vuitanta no comencen a aparèixer galeries especialitzades. Una de les pioneres és la galeria Gu de la joiera Anna Font –membre del Grup Positura–, creada al 1989. Situada al cor del barri vell de la Ribera de Barcelona, l'artista concep la galeria com un aparador de peces úniques on s'integren exposicions monogràfiques d'artistes i/o temàtiques, i en la que s'acullen obres de creadors que no s'han pogut projectar àmpliament. No obstant això, l'espai té una curta durada. D'aquesta dècada és també el conegut espai Hipòtesi, ubicat en la Rambla de Catalunya. Dins d'una línia més difosa entre el que entenem o no com a galeria, a

¹¹⁹ KALZ, F.: “Trajectòria de la nova joieria”, a *Joieria Europea Contemporània*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pàg. 34.

Hipòtesi s'hi dedica un apartat important a la venda alhora que s'hi organitzen exposicions temporals i s'editen catàlegs.

En l'actualitat, les plataformes que més s'assemblen a una galeria de joieria contemporània a Catalunya, són Klimt i Amaranto¹²⁰.

Amaranto Joies és un espai fundat l'any 2003 en el barri de Gràcia a Barcelona, per la joiera Grego Garcia, amb la voluntat d'aproximar la joieria contemporània a lo quotidià, fent una selecció d'autors de reconeixement local i internacional. Des dels seus inicis, s'ofereixen exposicions permanents de diversos autors com Ramon Puig Cuyàs, Silvia Walz, Pilar Cotter, Estela Guitart, Judy McCaig o Ana Hagopian i exposicions temporals amb certa regularitat –col·lectives i individuals- que han comptat en casos amb la col·laboració d'escoles de joieria, com l'Escola Massana de Barcelona, el Taller Perill o l'Escola Idar-Oberstain d'Alemanya. També es realitzen altres activitats que ajuden a entendre i difondre els nous conceptes, tècniques i materials de l'ofici. Un exemple és l'*Altar de diàlegs amb la joieria*, un micro-espai en forma de cub expositor on els artistes exhibeixen les seves idees al llarg de 4 setmanes, amb l'objectiu de provocar una reflexió sobre el llenguatge de la joieria. Les joies que es disposen en un entorn neutre, estan distribuïdes en un seguit d'episodis emmarcats en caixes de llum que donen tot el protagonisme a l'expressivitat plàstica i conceptual de la joieria.

Significativa és també l'aportació de Klimt02 en el terreny d'Internet. Constituït l'any 2002 com un lloc web que ofereix un espai de coneixement, informació, debats i intercanvis dins del context de la joieria contemporània, el seu objectiu fonamental és el de ser un aparador, en base a criteris de selecció de creativitat, innovació i professionalitat, de les propostes pertanyents dins d'aquest àmbit a nivell internacional. La galeria on-line, amb seu a Barcelona, que utilitza l'espai virtual com a instrument del present, compta amb una base de dades de les galeries especialitzades arreu del món, així com dels museus, escoles, fires, exposicions, fòrums, premis, llibres i organitzacions entorn a l'escenari actual de la joieria contemporània¹²¹.

¹²⁰ “Entrevista a Ramon Puig Cuyàs”, op. cit. Annex 1.

¹²¹ Per conèixer amb més profunditat la tasca que desenvolupa consultar “Entrevista a Leo Caballero y Amador Bertomeu -Klimt02-”, 12-04-2013. Annex 2. (Transcripció de l'entrevista realitzada per l'autora del treball).

Amb tot, no podem deixar de citar l'aportació d'altres galeries, que malgrat no hagin perdurat en el temps, han contribuït a crear un flux continu i recíproc entre artistes, clients i amants de l'art, com és el cas de la Galeria Alea a Barcelona o la Galeria Al 65 a Vilanova i la Geltrú.

7.2. Fires, premis i col·lectius

Barcelona sempre ha estat un nucli actiu en quant a iniciatives per a la creació, difusió i desenvolupament de joves artistes joiers. Ja des de l'activitat promoguda per Orfebres FAD a partir de la dècada dels vuitanta, els intercanvis i grups de treball sorgits de l'Escola Massana o els Grups Nou i Positura, impulsats per joiers catalans, han propiciat un flux continu i dinàmic de propostes diverses.

En el camp de les fires de joieria contemporània, és un precedent a Catalunya i en tot l'Estat Espanyol, l'esdeveniment *Joyas à la Carte*, creat l'any 2008 com la primera plataforma internacional de joieria contemporània que es concep com a *showroom* i boutique efímera. L'any següent, la mostra queda integrada dins de *JOYA. Setmana de la Joieria Contemporània de Barcelona*, iniciativa encara avui present, amb una periodització anual, que es consolida com el principal esdeveniment dedicat a la joieria contemporània a nivell nacional¹²². *JOYA*, que aplega tant entitats, associacions, escoles, estudiants, dissenyadors novells i artistes consagrats, té com a objectiu promoure i donar a conèixer la feina de joiers contemporanis locals i internacionals, alhora que apropar-la dins dels circuits més comercials. L'esdeveniment és complementa amb exposicions, conferències i taules rodones per estimular el debat i la crítica i propiciar noves reflexions envers la matèria, que culmina amb la celebració dels premis Enjoia't, una iniciativa anual que neix l'any 1994 promoguda per Orfebres Fad, i que dona suport i difusió a les noves generacions de joiers emergents, atorgant-los un reconeixement i incentivant ponts de comunicació amb altres àrees¹²³.

Remarcable és també la tasca de diferents col·lectius de joiers que al llarg de les últimes dècades han unit inquietuds i esforços per tal de difondre de manera conjunta el treball

¹²² *Joya. Contemporary Jewellery Fair*. 15-05-2013. <<http://www.joyabarcelona.com>>.

¹²³ *FAD*. 20-05-2013. <<http://www.fad.cat>>.

de cadascun d'ells amb l'objectiu d'aprofundir en el procés creatiu i en la recerca del propi llenguatge artístic. Grups com Factotum, Peu de Reina, Pepita de Oro, Bórax08001, o més recentment Joyas Sensacionales, grup coordinat per Silvia Walz sota el prisma del Taller Perill –que exposen els projectes en diferents galeries d'Espanya i Andorra i n'editen els catàlegs-, són una mostra de l'afany existent per a generar nous discursos artístics i estimular les possibilitats expressives de la joieria contemporània a Catalunya.

7.3. Joieria-taller, joieria-galeria

Dins d'aquest ric i complex escenari de propostes i aparadors de joieria contemporània es situen els establiments dels propis artífexs i demés promotors que vetllen per la integració de la disciplina artística en l'àmbit urbà i cultural, i que constitueixen una tendència emergent en la última dècada a Catalunya.

Prenent com a referència les galeries amb tallers del nord d'Europa, els joiers catalans mostren el procés de creació de les seves peces i les venen sense intermediaris. Aquests comerços es caracteritzen per tenir un acurat disseny estètic en quant a l'exposició del producte, establint paral·lelismes amb les disposicions de les galeries d'art, i tenen els tallers a la vista del públic, normalment situats en la part posterior dels comerços.

Un dels precursors és Zuazo Joyas, una joieria-taller que obra les seves portes fa una dècada al barri del Born de Barcelona. Koetania, un espai d'avantguarda situat al Poble Sec de Barcelona, guanya al 2012 el premi Barcelona, a la Millor Botiga del Món, un reconeixement que l'Ajuntament fa a aquells establiments que contribueixen a que Barcelona sigui un referent internacional. Tal i com la propietària i joiera Marta S. Blanco explica: *mostrem tot el ritual d'una joia. Establim una col·laboració de tu a tu entre l'autor i el client, i així obtenim peces úniques, com les aliances amb propostes personalitzades*¹²⁴.

¹²⁴ SAVALL, C.: "Les joieries amb taller obert al públic emergeixen a Barcelona" a *El Periódico*, 05-02-2013, Barcelona, pàg. 30-31.

Un segon binomi ens apareix al parlar de La Basílica Galeria, un espai fundat l'any 2007 situat en el barri gòtic de Barcelona, que actua com punt de venda i exhibició de l'obra de més d'un centenar de joiers d'arreu del món i com a galeria d'obres d'art contemporani pertanyents a disciplines tant diverses com l'escultura, la pintura o la ceràmica. Piotr Rybackekh, propietari i fundador de La Basílica, combina la joieria contemporània amb bijuteria i joieria més comercial, atenent aquest factor com una característica de la peça, i les disposa en vitrines antigues, creant una ambientació que ja han denominat com a modernisme contemporani¹²⁵. Piotr organitza exposicions temporals en relació a les diferents temàtiques que aborda i des del 2012 promou el premi La Basílica Galeria, en reconeixement a l'artista més transcendent, en base al seu criteri, de l'esdeveniment JOYA.

7.4. Suports on-line

L'ús de la xarxa i les possibilitats que aquesta ofereix, ha originat una transformació total dins dels organismes que integren l'àmbit de l'art en general, i concretament, el sector que ens ocupa. Els suports informàtics han possibilitat divulgar les activitats internes tants de museus, galeries, associacions, entitats, botigues, joiers i col·lectius a través de pàgines webs, blogs, fòrums i altres derivats, d'una manera més eficaç, ràpida i còmoda, amb continguts que es poden actualitzar periòdicament. Instruments com els motors de recerca, els enllaços, la traducció d'idiomes, la integració d'elements visuals - com imatges i animacions- i les xarxes socials, propicien la comunicació, la divulgació i el coneixement de la joieria contemporània, que ha estat determinant en els últims anys per a establir contactes i crear intercanvis entre els diferents agents.

En aquest sentit, els blogs Mar de Color Rosa i 18kt, ambdós editats a Catalunya, són un punt de referència per a joiers d'arreu del món que veuen en ells un aparador per projectar la seva feina, establir connexions i intercanviar opinions amb d'altres artistes i usuaris, fomentant així el diàleg entre totes les parts. Amb un estil propi i identificatiu, aquestes plataformes on-line constitueixen propostes personals nascudes amb la voluntat de difondre i compartir contingut de temàtica diversa relacionada amb el món

¹²⁵ Consultar “Entrevista a Piotr Rybackekh -La Basílica Galeria-”, 26-02-2013. Annex 3. (Transcripció de l'entrevista realitzada per l'autora del treball)

de la joieria contemporània, amb una base de dades consultable sobre tot allò que es va publicant.

Mar de Color Rosa és funda l'any 2008 per la joiera i pintora Montserrat Lacomba. Tal i com ella el defineix, *és un blog de llenguatge visual dedicat a la joieria contemporània que inclou opinió, art, disseny, fotografia i curiositats*¹²⁶, i que juntament amb d'altres col·laboradors, actualitza periòdicament. En ell podem trobar des de petits reportatges que l'autora realitza als tallers de diferents joiers, un recull d'alguns dels esdeveniments més importants del panorama actual classificats per ciutats europees fins a una selecció dels treballs de joieria contemporània més recents. No obstant, el blog tant sols és una part del projecte Mar de Color Rosa. Lacomba, responenent als nous comportaments de comunicació a Internet, decideix l'any 2011 ampliar el ventall de continguts incorporant a través de Facebook altres seccions dedicades a exposicions, premis, fires, tallers, conferències, publicacions, projectes, galeries virtuals o webs d'interès, entre d'altres. Alhora aprofita altres xarxes socials com el Twitter o el Pinterest per difondre el blog i la seva feina, una pràctica que cada cop més freqüent, és utilitzada entre la comunitat joiera.

La joiera Marta Sánchez és l'autora del blog de joieria contemporània 18kt. Amb la seva curta trajectòria – des de l'any 2006 – és actualment un espai virtual de referència per a joiers de tot el món, arribant a assolir les 20.000 visites mensuals. El contingut que hi podem trobar és tant divers com abundant: enllaços a blocs de joiers, botigues online, escoles i galeries, seleccions personals de joieria contemporània, i un apartat amb seccions destinades a notícies sobre tot tipus d'informacions d'interès per a joiers i usuaris¹²⁷. Amb tot, el blog serveix de mitjà intermediari per a empreses, escoles, joiers, galeries i col·lectius, que projecten les seves novetats amb l'objectiu d'arribar al màxim públic possible.

Amb tot, i a mode de resum, ens trobem davant d'un panorama plural i en constant evolució d'iniciatives entorn a la joieria contemporània, en format físic o virtual, individual o col·lectiu, local o d'abast internacional, que mantenen un denominador

¹²⁶ Consultar “Entrevista a Montserrat Lacomba -MardeColorRosa-”, 24-02-2013. Annex 4. (Transcripció de l'entrevista realitzada per l'autora del treball)

¹²⁷ 18kt. Joieria contemporània. 10-06-2013. <<http://www.18kt.es>>.

comú: la seva relació directa o indirecta amb Catalunya. Alhora, no podem entendre aquestes plataformes d'una forma aïllada i independent, com a nuclis autònoms de creació i/o difusió de joieria, ja que el significat i la importància de la seva tasca en resulta de les constants hibridacions, intercanvis i aproximacions dels mateixos agents que la fan possible. Per tant, la meua voluntat alhora d'establir les diferents categories ha estat la de procurar una classificació suficientment àmplia per tal de discernir les seves competències particulars, organitzar-les segons els seus mitjans d'actuació i en certa manera, ordenar-les segons la seva aparició i arrelament en la societat. Per acabar, incidir en la importància de l'estudi i l'anàlisi d'aquests agents, ja que constitueixen una font de coneixement que no es pot desvincular de la disciplina. De la mateixa manera que la globalització, els nous avenços tecnològics o els canvis de valors, expliquen el món en el qual vivim.

8. Conclusió

Després de realitzar un estudi a nivell general a través de les diferents manifestacions artístiques produïdes a Catalunya en el camp de la joieria contemporània durant la segona meitat del segle XX i tombant del XXI, puc afirmar la existència d'un corpus prou important com per a ser estudiat per sí mateix, i que té a Catalunya i a Europa una representació amb suficient bagatge i projecció artística com per a ser considerada dins dels paràmetres de l'obra d'art.

Es pot considerar aquest treball com una primera aproximació per a la comprensió de la joieria contemporània, que serveix d'entrada per establir unes bases formals i conceptuals entorn a la matèria i així disposar d'uns fonaments teòrics consistents per a poder analitzar, en un futur, altres aspectes de caire més antropològics, sociològics i filosòfics, i que es troben en una fase inicial d'estudi. En l'actualitat existeixen molts focus de debats oberts, entorn a la problemàtica de la integració de la joieria en el camp de l'art; entre els límits del disseny, l'art, l'artesanía, lo historicista, lo contemporani, el bon o el mal gust; entre les causes de l'hermetisme de la comunitat joiera; o les qüestions més pròpiament de comunicació simbòlica que atenyen a la joieria contemporània actual. En aquesta direcció, la utilitat d'aquest treball radica en

contribuir a entendre totes qüestions, fet determinant alhora per un major aprenentatge de la disciplina.

Lògicament un estudi més exhaustiu d'una tendència en concret, una filosofia de treball o diferents enfocaments per interpretar el món en clau artística, poden aportar coneixements més específics sobre el paper que juga la joieria en la societat. No obstant, enfront els escassos estudis existents –de recerques universitàries, assajos amb un cert prestigi o investigació per part de professionals- es feia evident la necessitat de realitzar aquest pas previ, mirar el conjunt des d'una perspectiva més àmplia, entendre les bases d'aquest moviment i els seus mecanismes expressius, per així poder arribar a un pas més enllà, que hereta del minimalisme la seva concepció, on amb menys és diu més. És en aquest punt on projecto noves vies de recerca pel seu òptim coneixement. Aquesta modesta aportació, obra camins per a estudiar els límits de l'artisticitat d'una joia en el passat i el present, les possibles diferències entre les joies fetes per artistes provinents d'altres àmbits i les elaborades per joiers artistes, la pròpia dimensió funcional de la joieria, el paper que juga la joieria contemporània dins dels cercles de l'art -les seves aproximacions i distanciaments -, o fins i tot amb la societat, com la joia esdevé un instrument de comunicació simbòlica transmissora de significats. Totes elles reflexions que a partir d'aquest treball s'han evidenciat.

Alhora, l'anàlisi dels antecedents històrics més immediats ha servit com a marc de referència per tal d'entendre la dinàmica dels processos artístics, eclèctics en el seu conjunt, que s'han dut a terme en aquest camp durant la primera meitat del segle XX, demostrant que no és casual que s'hagi desenvolupat majoritàriament a Catalunya en el marc de l'Estat espanyol, d'on es parteix d'una àmplia tradició en l'àmbit de la creació de joies.

La designació de joieria contemporània sorgeix de la seva aproximació amb l'art contemporani, perquè comporta intencions de configurar sentit i comunicar a través de significats simbòlics. Malgrat la ferma exclusió d'aquesta disciplina en les grans esferes de l'art, és justament per la seva funció i la proximitat que estableix amb el portador, que aquest tipus de joieria esdevé un dels mitjans més aptes per acostar l'art

contemporani a la vida quotidiana de la gent¹²⁸. És per aquest motiu, per la meva passió a la joieria, i perquè s'evidencia en l'actualitat la magnitud dels reptes que han estat assolits –i que queden per assolir-, que és necessari un millor estudi i coneixement d'una joieria que sobre altra cosa produeix “joia”, tal com l'etimologia francesa *joie* especifica i com el goig de viure reclama.

¹²⁸ Per analitzar les relacions que s'estableixen entre la joieria contemporània i l'art contemporani consultar CAMPOS, A.: *Jewellery: to see as art*, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Melting Point 2012, Valencia, 2012. Annex 6.

9. Fonts

Bibliografia

- ALONSO, L.: *Museología y museografía*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1999.
- * CAMPOS, A.: *Joalharía contemporânea: reconfiguração da comunicação simbólica*, (col·loqui), Moda & Comunicação: MUDE, Lisboa, 1 d'Abril del 2011, per la publicació CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens- , Lisboa, 2011.
- * CAMPOS, A.: *Silvia Walz: vestígios en un tiempo-otro*, catàleg d'exposició, “Silvia Walz, retrospectiva 1990-2012”, Barcelona, 2012.
- *Cien años de joyería y orfebrería catalanas*, catàleg d'exposició, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Comissió de Cultura, 1966.
- CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- CIVIT, J.: *Joies: Josep Civit i Giraut*. Barcelona, SD Edicions, 2005.
- CODINA, C.: *La joyería*, Barcelona, Parramón ediciones, 1993.
- CODINA, C.: *Nueva Joyería. Un concepto actual de la joyería y la bisutería*. Barcelona, Parramón ediciones, 2010.
- DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985.
- DALMASES, N.: *L'orfebreria*, Barcelona, Dopesa, 1979.
- DOMÈNECH, X.: *Xavier Domènech: arquitectures, atuells, amulets*. Barcelona, Hipòtesi, Renart, 1996.

- DORMER, P. i TURNER, R.: *La nueva joyería, diseños actuales y nuevas tendencias*, Barcelona, Blume, 1996.

- DROSTE, M.: *La Bauhaus, 1919-1933: reforma y vanguardia*, Köln, Taschen, 2006.

- DRUTT, H. i DORMER, P.: *Jewelry of our Time, Art, Ornament and Obsessions*, Londres, Thames and Hudson, 1995.

- *El jardí Fantàstic, Joieria modernista a les col·leccions europees*, catàleg d'exposició, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació de la Caixa, 2007.

- *El laboratori de la joieria 1940-1990*, catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, Ajuntament de Barcelona, 2007.

- ENTWISTLE, J.: *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós Contextos, 2002.

- GASPAR, M. *Luxe Interior, Joieria Contemporània Internacional*, Barcelona: Caixa Fòrum, 2003. Any del Disseny.

- GIRALT-MIRACLE, D.: *80 anys de joieria i orfebreria catalana: 1900-1980*, catàleg d'exposició, Barcelona, Caixa de Pensions, 1981.

- *Jaume Mercadé i la joia d'art*, catàleg d'exposició, Tarragona, Caixa Tarragona, 2005.

- *Joieria Europea Contemporània*, catàleg d'exposició, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987.

- *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, catàleg d'exposició, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010.

- *Joies indissenyables: exposició internacional de joieria contemporània*, catàleg d'exposició, Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu Barcelona, Escola Massana, Ajuntament de Barcelona, Àrea de Cultura, 1992.

- KÖNIG, R.: *La moda en el proceso de civilización*, València, Engloba, 2002.

- *La joia de la joia. Una visió de l'orfebreria catalana actual*, catàleg d'exposició, Madrid, Electa, 1993.

- LIPOVETSKY, F.: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.

- MEILACH, Z. D.: *Art jewelry today*, Atglen, Schiffer Publishing Ltd, 2003.

- MORANT, H.: *Historia de las Artes Decorativas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

- MORRIS, W.: *Arte y sociedad industrial. Antología de escritos*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.

- MORRIS, W.: *Arts & Crafts: arte y artesanía, 1881-1893*, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2011.

- ONTAÑÓN, A.: *Ramón Puig Cuyás: la visión contemporánea de la joyería*, a Situaciones nº 3, Revista de Història i Crítica de les Arts, Escola d'Història de l'Art de Barcelona, 2010.

- PEVSNER, N.: *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2003.

- SACS, J.: *Jaume Mercadé. 34 reproduccions d'orfebreria*, Barcelona, Quatre Coses, Col·lecció Monografies d'Art, Arts Aplicades, 1926.

- SARDÀ, Z. i MANENT, R.: *Una nissaga de joiers a Barcelona, els Capdevila*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

- SAVALL, C.: "Les joieries amb taller obert al públic emergeixen a Barcelona" a *El Periódico*, 05-02-2013, Barcelona, pàg. 30-31.

- SENNETT, R.: *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.

- SHINER, L.: *La invención del Arte: Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Estética, 2001.

- SIMMEL, G.: «Adornment, from Sociology» (1908), a PURDY, D. L. [ed.], *The Rise of Fashion. A Reader*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004.

- THOMPSON, E.P.: *William Morris. De romántico a revolucionario*, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1988.

- TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

- VÉLEZ, P.: *Joies Masriera. 200 anys d'història*. Barcelona, Àmbit, 1999.

- V.V. A.A.: *Arte Deco, moda y joyería*. Madrid, Edimat Libros, 1999.

- V.V. A.A.: *Història de l'Art Català*, Barcelona, Edicions 62, 2001.

- V.V. A.A.: «La parure vestimentaire et les bijoux» a *Costume, coutume*. Paris, Ministère de la culture et de la communication, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

- WATKINS, D. *Lo mejor en Joyería Contemporània*, Londres, Rotovision i Quarto Book, 1987.

Conferències no publicades

* CAMPOS, A.: *Jewellery: to see as art*, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Melting Point 2012, Valencia, 2012.

* CAMPOS, A.: *Joalheria: tradição, memória, projecto*, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto, 2011.

* Aquests documents han estat facilitats per l'autora i estan adjuntats als annexos.

Entrevistes

* “Entrevista a Leo Caballero y Amador Bertomeu -Klimt02-”, 12-04-2013.

* “Entrevista a Montserrat Lacomba -MardeColorRosa-”, 24-02-2013.

* “Entrevista a Piotr Rybackekh -La Basílica Galeria-”, 26-02-2013.

* “Entrevista a Ramón Puig Cuyàs”, 26-02-2013.

* Totes les entrevistes han estat transcrits per l'autora del treball i estan adjuntades als annexos.

Recursos electrònics

- *18kt. Joieria contemporània*. 10-06-2013. <<http://www.18kt.es>>.
- *Amaranto Joies*. 15-05-2013. <<http://www.amarantojoies.com>>.
- *Capdevila. Joiers i argenters a la ciutat de Barcelona*. 12-05-2013.
<<http://www.capdevilajoiers.com>>.
- *FAD*. 20-05-2013. <<http://www.fad.cat>>.
- *Joya. Contemporary Jewellery Fair*. 15-05-2013. <<http://www.joyabarcelona.com>>.
- *Joyas Sensacionales*. 20-05-2013. <<http://www.joyas-sensacionales.tk>>.
- *Klimt02. International Art Jewellery Online*. 09-05-2013. <<http://www.klimt02.net>>.
- *La Basílica Galería*. 20-05-2013. <<http://www.labasilicagaleria.com>>.
- *Mardecolorrosa.com. Contemporary Jewelry*. 10-06-2013.
<<http://www.mardecolorrosa.com>>.
- *Masriera*. 20-05-2013. <<http://www.masriera.es>>.
- “Etimología de joya”. *Orígen de las palabras*. 10-03-2013.
<<http://etimologias.dechile.net>>.
- *Ramon Puig Cuyàs 1. 2004-2009*. 12-05-2013. <<http://puigcuyas.blogspot.com.es>>.
- *Ramon Puig Cuyàs 2. 2009-2011*. 12-05-2013. <<http://puigcuyas2.blogspot.com.es>>.
- “Mónica Gaspar Mallol”. *Think Tank. A european initiative for the applied arts*. 09-05-2013. <<http://www.thinktank04.eu/page.php?2,41,93>>.

- *Taller perill*. 15-05-2013. <<http://www.tallerperill.com>>.

10. Índex d'imatges

- **Fig. 1:** “Exposiciones y museos”. *Cultura Clásica.com*. 16-05-2013.
<<http://www.culturaclasica.com/?q=node/1456>>.

- **Fig. 2:** “Lo invisible en la mitología”. *Lo invisible en el arte*. 16-05-2013.
<http://loinvisibleenelarte.blogspot.com.es/2012/02/1-9_25.html>.

- **Fig. 3:** V.V. A.A.; *500 Wedings Rings. Celebrating a Classic Symbol of Commitment*, New York, Lark Books, 2007, pàg. 233.

- **Fig. 4:** VÉLEZ, P.: *Joies Masriera. 200 anys d'història*. Barcelona, Àmbit, 1999, pàg. 145.

- **Fig. 5 i 6:** “Amsterdam Tattoo Museum”. *Tatoos punch*. 16-05-2013.
<<http://tatoospunch.com/2011/11/07/amsterdam-tattoo-museum>>.

- **Fig.7:** “Creu de Petrus”. *Les Col·leccions Online del MNAC*. 16-05-2013.
<<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=7d94a0efbfc4edb3b50d6f90bfcaa5d7d4a8ff228eee3824a5efe7b534471a57?inventoryNumber=012180-000>>.

- **Fig.8:** “Medalla commemorativa de la presa de Balaguer, 1645”. *Les Col·leccions Online del MNAC*. 16-05-2013.
<<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=7d94a0efbfc4edb3b50d6f90bfcaa5d7d4a8ff228eee3824a5efe7b534471a57?inventoryNumber=081327-N>>.

- **Fig. 9:** WOLFGANG, H., THIEM, E.: *El oro de los faraones*, Barcelona, Libsa, 2001, pàg. 123.

- **Fig. 10:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 64.

- **Fig. 11:** “Artwire”. *Artfix daily. Curated Art World News & Exclusives*. 20-05-2013.
<<http://www.artfixdaily.com/artwire/release/6733-museum-of-fine-arts-boston-to-open-new-jewelry-gallery>>.

- **Fig. 12:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 82.

- **Fig. 13:** “René Lalique”. *Museu Calouste Gulbenkian*. 20-05-2013.
 <<http://www.museu.gulbenkian.pt/nucleos.asp?nuc=a11&lang=pt>>.

- **Fig. 14:** DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 181.

- **Fig. 15:** DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 187.

- **Fig. 16:** DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 191.

- **Fig. 17:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 62.

- **Fig. 18:** “Les col·leccions Online del MNAC”. *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. 20-05-2013.
 <<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=341805995519f759b94e6b4da9a9ce7cdf5ff34ea087cbf6c8a926627eb6178c?inventoryNumber=113250-000>>.

- **Fig. 19:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 201.

- **Fig. 20:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 188.

- **Fig. 21:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 96.

- **Fig. 22:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 98.

- **Fig. 23:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 103.

- **Fig. 24:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 119.

- **Fig. 25:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 119.

- **Fig. 26:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 113.

- **Fig. 27:** CODINA, C.: *La joyería*, Barcelona, Parramón ediciones, 1993, pàg. 9.

- **Fig. 28:** "Hidden Treasures". *Victoria & Albert Museum*. 23-05-2013.
<<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/hidden-treasures/html/img048.html>>.

- **Fig. 29:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 236.

- **Fig. 30:** "Bracelet collection". *Gustav Reyes*. 23-05-2013.
<<http://www.gustavreyes.com/shop/index.php/collections-1/limited-edition/bracelet-collection/organic-coil.html>>.

- **Fig. 31:** DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 218.

- **Fig. 32:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 131.

- **Fig. 33:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 131.

- **Fig. 34:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 284.

- **Fig. 35:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 283.

- **Fig. 36:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 272.

- **Fig. 37:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 261.

- **Fig. 38:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 249.

- **Fig. 39:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 140.

- **Fig. 40:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 33.

- **Fig. 41:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 33.

- **Fig. 42:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 21.

- **Fig. 43:** “Chris Steenbergen”. *Michael's Blog Photo Gallery*. 23-05-2013.
<<http://www.jazclass.aust.com/blog/photos61/blog556p.htm>>.

- **Fig. 44:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 54.

- **Fig. 45:** *Joies d'artista: del modernisme a l'avantguarda*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pàg. 279.

- **Fig. 46:** “Search the collections”. *Victoria & Albert Museum*. 23-05-2013.
<<http://collections.vam.ac.uk/item/O97228/brooch-pomodoro-arnaldo>>.

- **Fig. 47:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 58.

- **Fig. 48:** “Xavier Inés Monclús”. *Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona*. 20-05-2013. <<http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>>.

- **Fig. 49:** “Chupa Chups”. *Kepa Karmona*. 25-05-2013.
 <<http://kepakarmona.blogspot.com.es/2011/05/chupa-chups.html>>.

- **Fig. 50:** “Jewellery 2001”. *Contemporary jewellery Silvia Walz*. 25-05-2013.
 <<http://www.silviawalz.tk>>.

- **Fig. 51:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 52.

- **Fig. 52:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 38.

- **Fig. 53:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 52.

- **Fig. 54:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 16.

- **Fig. 55:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 19.

- **Fig. 56:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 55.

- **Fig. 57:** “The Rebirth of Art Aurea”. *Art Aurea*. 25-05-2013.
 <<http://artaurea.com/magazin/103-the-rebirth-of-art-aurea>>.

- **Fig. 58:** CODINA, C.: *La joyería*, Barcelona, Parramón ediciones, 1993, pàg. 10.

- **Fig. 59:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 19.

- **Fig. 60:** “Manel Capdevila”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <<http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>>.

- **Fig. 61:** “Manel Capdevila”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <<http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>>.

- **Fig. 62:** DALMASES, N. i GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pàg. 228.
- **Fig. 63:** “Aureli Bisbe”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 64:** “Joaquim Capdevila”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 65:** “Anna Font”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 66:** “Ramon Oriol Nogués”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 67:** “Ramon Puig Cuyás”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 68:** “Ramon Puig Cuyás”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 69:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 34.

- **Fig. 70:** “Ángeles López-Antei”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 27-05-2013. <http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>.

- **Fig. 71:** “Design Museum: Unexpected pleasures”. *Art Wednesday*. 29-05-2013. <http://artwednesday.com/2013/01/03/design-museum-unexpected-pleasures>.

- **Fig. 72:** “Exhibition Lines Inside”. *Bijou contemporain*. 29-05-2013. <http://bijoucontemporain.unblog.fr/tag/lam-de-wolf>.

- **Fig. 73:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 31.

- **Fig. 74:** “Marjorie Schick”. *Bijou contemporain*. 29-05-2013.
 <<http://bijoucontemporain.unblog.fr/2010/03/23/tenez-vous-bien-ou-le-regne-de-la-fraise>>.

- **Fig. 75:** “Gerd Rothmann”. *Inspiration of the nation*. 29-05-2013. <<http://inspiration-of-the-nation.com/2011/04/gold-jewelry-by-gerd-rothmann.html>>.

- **Fig. 76:** TURNER, R.: *Jewelry in Europe and America. New times, new thinking*, Londres, Thames and Hudson, 1996, pàg. 71.

- **Fig. 77:** CODINA, C.: *Nueva Joyería. Un concepto actual de la joyería y la bisutería*. Barcelona, Parramón ediciones, 2010, pàg. 8.

- **Fig. 78:** “Silvia Walz”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 29-05-2013.
 <<http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>>.

- **Fig. 79:** “Xavier Domènech”. *Museu Tèxtil i d’Indumentària de Barcelona*. 29-05-2013. <<http://www.dhub-bcn.cat/coleccions/joies/pagina.htm>>.

- **Fig. 80:** “Work”. *Marc Monzó Jewelry*. 29-05-2013.
 <<http://www.marcmonzo.net/work.html>>.

- **Fig. 81:** “Judy McCaig -A través de las Nubes Blancas-”. *Amaranto Joies*. 29-05-2013. <<http://amarantojoies.blogspot.com.es/2009/10/judy-mccaig-traves-de-las-nubes-blancas.html>>.

- **Fig. 82:** “Serie Cajas de Valores”. *Grego García Tebar*. 29-05-2013.
 <http://gregogarciatebar.blogspot.com.es/2009/01/blog-post_9956.html>.

- **Fig. 83:** “Seda”. *Walter Chen. Creador de joyas y objetos*. 29-05-2013.
 <<http://walterchen-montezul.blogspot.com.es/2008/04/seda.html>>.

- **Fig. 84:** “Joies prestades. Miquel Garcia”. *Alea Galeria de Joies*. 29-05-2013.
 <<http://www.alegaleria.com/en/exposicions/expos-2008/joies-prestades-miquel-garcia.html>>.

11. Annexos

Annex 1

Entrevista a Ramón Puig Cuyàs

Claudia Asensio: Què és la joieria contemporània?

Ramón Puig: És un moviment global. Des dels seus orígens (durant els anys 50 i sobretot entre els anys 60-70) sempre va ser un moviment internacional marcat per escoles. Llavors, ja no s'ensenyava l'ofici de joieria en el taller de mestre a aprenent, com passava antigament en l'antic sistema gremial. Les escoles d'art van assumir el paper de difondre aquests coneixements tècnics incorporant els plantejaments propis del món de l'art. Les escoles que sempre s'han mantingut com a escoles de formació professional, evidentment han mantingut l'aprenentatge en l'estricta formació professional, però estem parlant de joieria contemporània vinculada al món de l'art.

C.A.: Com es produeix aquest trencament?

R.P.: Els oficis dins dels tallers sempre han estat impermeables, no s'acceptaven les novetats i fins i tot era sacrilegi fer segons quines innovacions. A les escoles d'art va passar el revés. Quan la joieria va entrar al món acadèmic és va buscar la permeabilitat de les noves idees així com la fusió de la idea de la joieria com a eina artística, diferenciant-la com a mitjà, però com ho podia fer un escultor o un pintor.

C.A.: On es desenvolupa principalment?

R.P.: Va ser sobretot un fenomen internacional, més europeu que oriental o que americà, però universal al cap i a la fi. Es fa difícil parlar de Catalunya si no es parla d'aquest ampli context europeu.

C.A.: Quan les escoles comencen a agafar impuls cadascuna parteix d'una identitat. Imagino que no es desenvolupa igual a Alemanya, Itàlia o Catalunya.

R.P.: Al principi no. Les escoles centreeuropees estaven més influenciades per l'herència de la Bauhaus, sobretot pel tipus de pedagogia utilitzada, i al sud, no tant. Va irrompre amb més dificultats, perquè el racionalisme a Catalunya especialment no va penetrar mai, per això l'Escola de Barcelona sempre ha mantingut una altra visió. No obstant, es fa molt difícil parlar a nivell local, perquè les hibridacions sempre han estat constants.

C.A.: Joieria d'art, joieria contemporània, joieria de disseny. Com apareixen aquests conceptes? Qui els va introduir?

R.P.: A Alemanya en aquella època s'utilitzava *neuen schmuck* (nova joieria) i a Estats Units s'utilitzava el terme de "joia d'estudi". Senzillament, amb alguna de les primeres exposicions algú va posar el terme nova joieria i va arrelar, a més a més no com a un procés exclusiu de la joieria, sinó com a redefinició de les arts aplicades en general, però especialment la ceràmica, el tèxtil, la joieria i el vidre. Als Estats Units es va anomenar joieria d'estudi, perquè de la mateixa manera que els pintors treballaven en un estudi, els joiers artistes van començar a fer-ho, deixant més de banda el taller. A Barcelona, i especialment a través d'alguns dissenyadors, es va produir un "renaixement del disseny", com a exemple de modernitat i com a actitud anticonservadora i antifranquista. Fer disseny era una actitud de trencament.

C.A.: Quins artistes joiers catalans podem destacar d'aquest període o segona generació?

R.P.: A Joaquim Capdevila, el fill, en Sergi Aguilar, ex-joier i escultor actualment, l'Anna Font, que va marxar a Alemanya, a l'Escola de Pforzheim, principal nucli de referència d'aquesta època. També n'hi va haver d'altres d'artistes, que feien exposicions conjuntes sota el nom de *Joyería de Diseño*, utilitzat sobretot per a desvincular-ho de la joieria convencional. Llavors encara no s'atrevien a posar joia d'art o joia contemporània, perquè no s'utilitzava el terme.

C.A.: Així doncs s'utilitza el terme "disseny" com a símbol de modernitat.

R.P.: Sí. Però no és que fessin disseny. Dins d'aquest grup hi havia en Juli Guasch, la Montserrat Guardiola i en Ramon Oriol, que aquests sí que provenien realment del món del disseny, i que implicava producció, més o menys petita o llarga, on l'objectiu més important és la venda, la funció comercial. I en canvi l'Anna Font, en Capdevila i en Sergi Aguilar que ho va deixar molt aviat, feien més aviat el que faria un artista, treballaven i exploraven els límits de la joieria convencional per a portar-la al món de lo poètic i de lo simbòlic més que de lo funcional. La joia entesa com una obra d'art.

C.A.: Quan apareix la teva obra?

R.P.: Jo vaig fer de pont entre les primeres generacions. Els precursors van néixer durant la primera dècada (en Capdevila i altres), aquest altre grup és nascut durant els anys 40, i jo ja sóc nascut a principis dels 50, i justament en aquest punt no hi havia ningú. Per tant vaig fer de pont entre el primer primer inici i el que després va venir.

C.A.: Us vau definir com a grup, fèieu exposicions conjuntes?

R.P.: No, perquè primer era jo sol, i després a partir del treball aquí a l'escola van anar sortint cada 4 anys (el que duren els estudis) generacions de nous joiers artistes, i sí, al principi havíem fet algunes exposicions conjuntament amb el nom de Grup 9, i després Positura, però sempre amb dificultats, perquè aquí a Catalunya no teníem infraestructures culturals de cap tipus: museus, galeries, publicacions, historiadors de l'art, crítics... i no hi havia més remei que sortir a fora. Des del primer moment la vinculació de la joieria contemporània aquí a Barcelona va ser vinculada amb Europa, més enllà de França.

C.A.: Els referents per tant amb els joiers del nord d'Europa sempre hi ha sigut...

R.P.: Si, però en definitiva és a nivell universal, ja que els del nord també s'influenciaven d'altres llocs, el que passa és que aquí teníem dos referents molt importants. El primer era el del nord, el que s'estava fent a Pforzheim i en general a Europa, i l'altre era la tradició d'aquí dels oficis. Perquè aquesta revolució de la joieria contemporània bàsicament es va arrelar amb les concepcions dels utopistes anglesos, de William Morris i del moviment de les Arts & Crafts. Tot bé d'allà, de Ruskin i de les frases aquelles famoses de "si vols canviar la societat canvia la gent", "si vols que la gent sigui feliç dóna'ls-hi una educació artística", de la necessitat d'introduir l'art en tots els aspectes de la vida.

C.A.: Això és una reacció envers la situació d'industrialització que hi havia.

R.P.: Efectivament. És una reacció de l'obrer mecànic cap al seu entorn laboral, que està en una fàbrica i no sap el que fa. Es reivindica que el treballador sigui feliç, que controli tot el procés de producció, tenint la idea, desenvolupant-la i executant-la fins al final, que s'emancipi com a esclau. Aquesta actitud en les arts, es filtrada pel moviment de les "Noves Arts" de principis de segle: *Jugendstil* a Alemanya i els Països nòrdics, *Sezession* a Àustria, *Art Nouveau* a França i a Bèlgica... i nosaltres ho passem a través del moviment del modernisme i d'un moviment diferent, que és el noucentisme, que ells allà no el tenen. No obstant, els següents moviments de l'Art Déco i el Racionalisme, aquí no ens han arribat mai.

C.A.: Aquesta seria la principal diferència.

R.P.: Si, però l'origen és el mateix: allò que es reivindicava a finals del segle XIX als anys 60 es continua reivindicant, és a dir, en oposició a una societat cada vegada més mercantilista, més industrialitzada, de consum i banalitzada, s'hi oposa una alternativa que es retornar als oficis, a la producció artesanal. Amb tot, en l'actualitat (principis del segle XXI) veiem que estem dient exactament el mateix, tot i que de diferents maneres. Estem oposant a una idea de globalització una idea de local, la percepció del "no control" sobre els productes, la producció massiva, etc. Després hi ha una altra variant: la joieria europea neix com a expressió de triomf de les democràcies sobre les dictadures.

C.A.: Aquest canvi es manifesta doncs durant els anys 60 amb la transformació de la societat europea i la democratització dels béns?

Exacte. La joieria contemporània es manifesta amb aquest canvi de valors, que ja no és el dels materials nobles (or, diamants, etc.), si no els valors que són comuns a l'art, i posa èmfasi en els valors artístics i no en els econòmics. I en part, perquè això significa una democratització, és adir, per comprar una joia no fa falta que et gastis un milió, és una altra cosa el que estàs comprant.

C.A.: Amb que es realitza llavors la joieria?

R.P.: Les joies es fan amb materials no cars, tradicionalment dit nobles, i aquesta tendència perdura fins l'actualitat. Això va reflectir el nou moment que estava vivint la societat, on tothom tenia els mateixos drets, hi havia una gran classe mitjana, i aquesta joia reflectia aquesta nova situació.

C.A.: Passa el mateix a Catalunya?

R.P.: Aquí aquesta nova característica formal de la joia el que fa es reflectir tot el contrari, és a dir, que els feixistes van guanyar enlloc dels demòcrates. Reflecteix una petita part de la societat catalana que se sent perdedora, i aleshores ha de crear unes noves expressions identitàries, entre elles les culturals i les artístiques. La joieria espanyola, sempre ha estat (i llavors encara més), influenciada per l'antiga tradició nòmada dels àrabs que tenien molt d'or. El seu excés de capital havia de ser mòbil, perquè no podien comprar terres. Els gitanos del sud d'Espanya i els àrabs nòmades han donat molta influència amb aquesta joieria d'or. En aquell moment els guanyadors, els franquistes i la societat de Barcelona que parlava castellà, van adoptar-la com a signe d'ostentació, i que es va arribar a designar amb els nom concret de joieria de l'estraperlo. Feia referència a aquells que feien estraperlo amb els contactes amb el règim de les matèries necessàries per la indústria com el cotó i el teixit, i eren els que s'enriquien. Eren els rics.

C.A.: Per tant la burgesia catalana més arrelada al país i la classe mitjana no podien compartir aquests mateixos signes.

R.P.: Ells van adoptar el de la nova joieria juntament amb pedres. La joieria del Capdevila és una combinació de plata i pedres de riu, i aquesta idea formalment coincideix amb la joia europea, però en aquest cas és per ensenyar que aquesta classe social ha perdut, i per tant no pot ostentar que és una "nova rica", sinó que s'ha de diferenciar. És a dir, que els mateixos joiers, la mateixa forma i la mateixa idea, són expressions socials de moments diferents, a Europa i aquí, per això hi ha connexions amb Alemanya.

C.A.: També hem de dir que la nova joieria reivindicava la tradició de l'ofici i la feina ben feta.

R.P.: Aquesta filosofia la repetien molt els noucentistes. Renovar i mantenir els ponts amb les tradicions des de punt de vista tècnic sabent fer la feina ben feta, i que tècnicament fos molt eloqüent. Això ara en aquesta última dècada ha canviat.

C.A.: En l'actualitat s'elabora joieria contemporània amb màquines industrials, làsers, tot i que alhora es reivindica el valor de l'artesanía.

R.P.: Sí. Però això no té res a veure. Parlem de l'artesanía com una actitud. És executar tot el procés, que tu controlis tots els passos. La intenció no és produir centenars o mils d'objectes sinó que cada objecte sigui el reflex d'una experiència única i irreplicable. Quan tu fas dues peces iguals, o bé falseges la realitat o bé ja no et surt igual. Aquesta idea de l'artesanía no està tant lligada amb la màquina, si no que tu fas un objecte i el fas del principi a final, i representa una experiència única. I aquí està la gran diferència entre artesà i dissenyador o artesà/artista i dissenyador industrial.

C.A.: Aquesta actitud d'artesanía per tant va lligada a la joia d'art?

R.P.: Chillida no feien quadres amb sèrie, els fa amb sèries però els fa diferents. Els artesans artistes fan peces una darrere l'altre, i fan sèries, però són diferents unes de les altres. Per això el món de la joieria és molt complex, perquè ho engloba tot. Un joier és el senyor que ven al costat d'un mercat i ven medalletes i esclaves, joier és el senyor de Passeig de Gràcia, que ven joies als nou rics, joier és l'artista...

C.A.: Què és doncs la joieria contemporània?

R.P.: És la joieria que es fa actualment i que comparteix les mateixes idees i els mateixos valors de la joieria d'aquest moment, el reflex de la cultura actual. El 99% de la joieria convencional o comercial és anacrònica, està treballant encara amb conceptes de finals del segle XIX, quan es van descobrir les mines d'or i diamants, encara estan amb aquesta idea d'or i diamants.

C.A.: Per tant joieria contemporània i joieria d'art anirien lligats?

R.P.: Sembla que la joieria contemporània és el terme més adequat per referir-te a la joieria artística. És una qüestió molt complexa... d'aquí en podrien sorgir qüestions com que és l'art? O quan hi ha art o no hi ha art?

C.A.: La joieria d'art no està considerada com a art pel ministeri de cultura, en canvi ho està com a artesanía o indústria.

R.P.: Això no és el que més interessa. La joieria d'art és la que es fa amb la passió, el sentiment, és aquella que comparteix els mateixos valors que una obra d'art, que un quadre, una partitura musical o una escultura. L'autor està intentant expressar les mateixes coses, només que canvia el mitjà que utilitza per interrogar-se. Un creador o un artista més que expressar coses o explicar coses, es fa preguntes. Aquestes preguntes se les fa de la mateixa manera qualsevol creador, amb qualsevol mitjà artístic.

C.A.: Llavors qui fa joies i no ho fa amb aquesta actitud, ja no és art...

R.P.: Potser és artesanía o disseny, o artesanía ben feta, i pot ser artesanía contemporània, perquè estèticament les formes són coherents amb el que s'està fent ara. És molt difícil, no creguis que és tant fàcil. Hi ha qui en diu joieria d'autor, que és un terme que només s'utilitza aquí a Espanya. Aquest no defineix si és de disseny, si és artístic, però bé, aquests termes, des de que sóc professor, sempre s'estan discutint. Al cap i a la fi el nom és lo de menys, finalment sembla que joieria contemporània és el més neutre. Llavors dins d'aquesta, tu ja decidiràs sota el teu criteri si allò és una obra d'art, que t'emociona, et deixa un record memorable, o si al cap de 10 minuts ni t'enrecordes.

C.A.: Podríem dir que és tota la societat qui defineix que és una obra d'art?

R.P.: És el món de l'art qui ho decideix i els membres que en formen part: galleristes, col·leccionistes i comerciants, que defineixen un l'univers que engloba allò considerat com a art. L'art en el fons és un món petit, i dins d'aquest hi ha el de les arts aplicades, i dins el de la joia d'art. A mi em coneixen a tot el món, jo conec a tot el món, això vol dir que és un món molt petit.

C.A.: Tornem a la idea de la joieria considerada com a art...

R.P.: Ja des del pensament de Morris, es va reivindicar l'obra feta a través d'aquest control de tota la seva execució, però justament a partir d'aquell moment també es va produir la separació entre els artistes que pensen i executen l'obra, els artistes que pensen i no necessàriament la fan, i els que fan com un grau inferior en aquesta escala. I hi ha la idea de que si una obra està relacionada amb lo pràctic és menys important. I com que les arts aplicades són més útils sempre s'han devaluat en aquest sentit, així que des del principi es va voler reivindicar que això no fos així, que tornés a haver-hi allò que no havia estat mai separat. Això va ser fins a meitat del segle XIX, o sigui que justament des de l'època en que apareix la indústria fins aquella època, pràcticament no hi havia hagut cap fractura entre el pensar i el fer, i des d'aquell moment s'està intentant tornar a ajuntar aquesta fractura.

C.A.: La gent que fa joieria contemporània o joieria d'art, des del principi han volgut reivindicar aquesta idea, que fan joieria però que poden ser tant artistes com un pintor?

R.P.: Efectivament, però això no s'ha aconseguit. És a dir, ho hem aconseguit nosaltres, ho ha aconseguit una minoria, però la major part de la societat, ni tant sols una part del món de l'art, com els teòrics per exemple, s'han interessat per aquest món. Aquí a l'escola tenim un departament de teoria i d'historiadors de l'art, i no n'hi ha cap que doni classes de teoria de la joieria perquè no els hi interessa i creuen que no és art. El professor d'història de la joieria sóc jo, el de teoria de les arts aplicades a la joieria sóc jo, jo que no sóc llicenciat.

C.A.: I actualment hi ha alguna tendència dins d'aquest camp que reivindiqui l'artisticitat de la joieria?

R.P.: Durant aquesta última dècada s'ha anat formant un moviment, que erròniament realitzen joies grans, que estan gairebé al límit de la importabilitat, i que opinen que al no ser funcionals, no els poden acusar d'art decoratiu. Són joies grans, lletges sota el meu parer i que no són utilitàries. És la tendència que hi ha actualment o la forma de reivindicar que la joieria sigui entesa com a art. O la joieria conceptual per exemple, és a dir, una joia que ja no és joia, que a vegades està bé, ja que es fan propostes interessants i reflexionen sobre el tema de la joieria.

C.A.: Es podria considerar una teoria simplista, ja que si en el fons una joia ha de dependre de la seva mida per ser considerada art...

R.P.: En el fons el 99% d'aquestes peces tampoc són art, perquè hem definit que l'art és allò que et trasbalsa, que t'emociona, que està fet amb el sentiment, si una joia està feta amb la preocupació de que t'acceptin els altres com artista doncs perd el sentit. En aquest moment ens trobem amb fractura que esmentàvem, produïda des del segle XIX fins els nostres dies. S'havia mantingut aquesta idea de l'eloqüència, la disciplina, la habilitat, la tècnica... i en aquest moment es trenca. Actualment, les obres han d'estar mal fetes, són grans, poc utilitàries, i són molt lletges perquè no puguin ser acusades de joies decoratives i belles, però això es una tendència... de fet n'hi ha moltes ara de tendències.

C.A.: Existeixen actualment marques de joieria contemporània que reivindiquen els factors de "l'artisticitat, la utilització de nous materials, noves tècniques...", com Majoral, Joid'Art, VladimirJoia, i tants d'altres. El factor comercial és un caràcter intrínsec de la joia d'art?

R.P.: Això és disseny, no art. És una joia de disseny contemporani. Si les seves joies són comercials o no, ja t'ho diran ells. És una joia, que a nivell formal i estètic està propera a una certa sensibilitat de l'estil de viure i de vestir contemporani. La joieria de disseny està pensada per produir, tot i que amb series curtes. Una altra casa de joies de disseny que produeix sèries llargues és el cas de Tous.

C.A.: Algun joier que consideris un artista.

R.P.: N'hi ha molts. A nivell català com a molt unes desenes. Hi ha en Xavier Inés o Montclús, la Silvia Walz... i gent que surt de l'escola amb projectes molt interessants.

C.A.: Imagino que una cosa és el joier que promet, l'altra, el que ja té un bagatge professional.

R.P.: Si, això és un altre factor important. Hi ha el joier que promet, fa i desapareix. La perseverança és una altra de les qualitats necessàries, difícil d'aconseguir, per acabar consolidant-te, per exemple, com un referent. Si no perseveres, pots haver fet coses molt interessants, però tot s'acaba.

C.A.: Parla'm d'en El Marc Monzó.

R.P.: Ell és una altra història diferent. Entra dins del camp de la joia de disseny, de fet reconeix que és un dissenyador de joies i no un artista. Ell diu que no vol transmetre sentiments a les seves joies, que no l'interessa, i aquesta és l'actitud del dissenyador.

C.A.: S'ha escrit algun llibre sobre tu i la teva obra?

R.P.: No. S'han escrit molts articles, però el llibre te l'has de pagar. Arnolse, per exemple, és una editorial que es repeteix moltes vegades en els llibres de joieria, i tothom que hi és s'ho ha hagut de pagar. No obstant, és positiu perquè almenys en tenen interès.

C.A.: Parla'm de la primera generació: Manel Capdevila.

R.P.: Ell és joier, i prové d'una família de joiers. Com a fill de joiers, i per tant d'una classe benestant, quan va arribar la guerra el van enviar a França per a protegir-lo, i allí va entrar en contacte amb el món de l'art de París dels anys 30 i es va anar decantant cap a la pintura. En Manel de seguida va entendre que la joieria era una forma d'expressió artística com pintar, malgrat venir del món de la joieria més "convencional". I com ell d'altres com Karl Shollmayer o Becker, gent que just en acabar la II guerra mundial es van adonar que podien ser joiers i artistes al mateix temps.

C.A.: Per tant, aquests joiers tenien una formació de l'ofici complementada amb una formació més teòrica de Belles Arts.

R.P.: Exacte. Aquesta gent en general van acabar sent professors en diferents escoles, especialment a Alemanya (Düsseldorf, Pforzheim, Munic) i a Barcelona, a l'escola Massana, on en Capdevila va exercir de professor. Clar que hi havia altres escoles, però les que tenien professors convencionals no passava res. Molts alumnes que provenien d'altres països, al entrar en contacte amb aquestes noves idees i retornar als seus països respectius (Holanda, Copenhaguen, Escandinàvia, Anglaterra) van anar difonent aquestes idees.

C.A.: Així l'Escola Massana és el nucli de cultiu de totes aquestes sinergies al sud d'Europa...

R.P.: La Massana va ser fundada al 1929 sota aquestes mateixes idees progressistes de la democratització de la cultura, amb l'objectiu de donar una formació artística als obrers, per tant només funcionava a les nits o a les tardes. Això posava en pràctica la filosofia de Morris i dels utopistes anglesos. L'escola també va comptar amb l'empenta del FAD (Foment de les Arts Decoratives), amb el qual va compartir edifici, que volien fomentar les arts decoratives amb el sentit contemporani, amb el sentit d'introduir el racionalisme. A la Massana encara no hi havia joieria, de fet va ser una escola molt important des del punt de vista de l'esmalt, i més tard de la ceràmica, la laca japonesa o el tèxtil.

C.A.: Quan s'introdueix la joieria en l'escola?

R.P.: No va ser fins a finals dels 50-60, quan li van encarregar a en Capdevila que muntés el departament de joieria (va comprar les taules, va muntar el taller, etc...). Ell després no va continuar molt de temps perquè tenia un negoci, però va deixar l'empremta, la filosofia. La gent que va venir després, a través de la filosofia que ell va implantar, van connectar amb el pensament que també hi havia a Europa.

C.A.: Llavors hi havia galeries de joieria? Quines en són les més representatives?

R.P.: Jo fins al 1980 feia exposicions aquí però no passava res. Llavors me'n vaig anar fora. Als 80 no hi havia cap galeria aquí. Després més tard n'hi va haver una que es deia Gu (de l'Anna Font) del primer grup de *joyas de diseño*, i poca cosa.... més cap aquí va haver-hi Macari, Hipotesi, però aquesta última sempre ha estat una botiga que feia exposicions, que és diferent, i editava catàlegs. En aquest moment l'únic que s'assembla amb una galeria és Klimt i Amaranto. També hi ha les botigues taller, com Koetania, Fèlix Zuazo... botigues, botigues galeries, i altres que no es poden permetre el luxe de ser galeries però intenten tenir una dignitat de tot el que venen. A més, com hem dit, d'artistes bons n'hi ha una trentena, però que tinguin una constància n'hi ha menys de la meitat... amb això no es pot mantenir una galeria. I no hi ha gent que continua perquè tampoc hi ha galeries, revistes, i tot un mercat que funcioni d'una manera constant.

C.A.: Prenen part d'aquest mercat les galeries d'art?

R.P.: No. Les galeries d'art haurien de tenir joieria d'art, igual que exposen escultura o pintura, haurien de poder exposar ceràmica i joieria. La joieria d'art s'hauria de vendre en galeries d'art, i no necessàriament en galeries especialitzades, i hi podrien haver galeries especialitzades en joieria, com hi ha galeries especialitzades en escultura o en art gràfic (serigrafia). Però una galeria d'art normalment no està tant especialitzada, i la joieria d'art hi hauria d'entrar. En contades ocasions s'ha introduït la joieria en galeries d'art, com al museu Cafa de Pekín on vaig exposar la meva obra, juntament amb la d'altres pintors i escultors, o a la *Neue Pinakothek* de Munich, on la setmana que bé hi

ha “el festival” de la joieria contemporània, l’Schmuck, que recull al voltant d’una seixantena d’exposicions pròpies del sector i hi ha una col·lecció permanent de joieria. És com si diguéssim que la joieria d’art ha entrat al MACBA, que aquí no passarà mai, almenys amb la gent ho porta ara.

C.A.: Potser el factor de la tradició en sigui una de les causes.

R.P.: Si, d’acord. Aquí, en el procés de passar de la dictadura a la democràcia, de cop i volta vam tenir que ser molt moderns, i vam tenir que oblidar tot el que havia passat aquests 45-50 anys endarrere, perquè el passat significava l’Espanya antiquada, aïllada, pobra, i això de ser artesà és ser pobre. Aquí es va escollir com a símbol de la modernitat el disseny, sobretot a Catalunya.

C.A.: Quin esdeveniment important de joieria contemporània destacaries aquí a Catalunya en els darrers anys?

R.P.: La col·lecció de joieria del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona, tot i que no està a la vista, i no crec que te l’ensenyin, perquè no deuen saber ni on la tenen, però els noms del catàleg s’han de prendre com a referència. Tampoc podràs anar a les hemeroteques ni als arxius perquè no trobaràs gairebé res. I també és molt important el Melting Point Schmuck 2012 que es va dur a terme l’any passat a València... val la pena que ho incloguis en el teu estudi, al cap i a la fi com ja t’he dit, és un món molt petit per anar dificultant-ho amb fronteres.

C.A.: Quin valor té actualment una joia? Perquè es compren joies?

R.P.: La gent normalment té joies perquè els hi regalen o perquè són de la seva família. Aquesta gent no les utilitza per lluir-se, tenen un valor simbòlic, i això és molt important.

C.A.: Però clar, ara tenim molts tipus de joies...

R.P.: Exacte. No confonguis la bijuteria que és un complement, o la joieria molt discreta que és un complement, amb aquella joia que sent un complement barat o no, està vinculada a un record, una persona. Aquesta última se li atribueix un valor de reliquiari, amb molta importància a nivell simbòlic, més que material. Tous des del punt de vista formal és una copia d’altres models fets anteriorment per altres joiers (lo comercial funciona així). La gent que porta això compra una marca. En el cas de la joia Tous té dos funcions: una és que serveix per amplificar la teva personalitat, no crear-la, la personalitat ja l’has de tenir, l’estatus ve després. La joieria no va nèixer per estatus, sinó que ho va fer per la protecció, per sentir-te segur. Després, per una sèrie de raons va tenir com a subproducte l’estatus. Però és sobretot un subproducte. Normalment hi ha una altra raó primerament, que pot ser el rol que tens... La joia es porta per individualitzar-te, ja que vol ser una cosa molt única, personal, amb identitat, i la gent

que es compra aquest tipus de joia no es compra identitat, sinó col·lectivitat. Quan compren allò, no volen ser diferents, perquè així es senten del grup i no diferents. Cedeixen part de la seva identitat per compartir-la amb un grup, i formar-ne part.

C.A.: Això no té res a veure amb les modes?

R.P.: No, les modes són efímeres. Estic parlant d'una altra cosa, d'un símbol. Llavors Tots malgrat que sembli que es moda, no ho es, sinó que ja ha esdevingut un símbol, tot i que no ha estat creat per això.

C.A.: És que això de la joieria dóna per a fer-ne un treball sociològic...

R.P.: Igual que qui compra Marc Monzó. És un altre tipus de grup més delimitat, on l'aspecte d'igualtat és menys exagerat. O en el cas de Majoral, que inclús fan peces úniques, no obstant, comprar-ho es una marca, i ha esdevingut un símbol de qui ets tu intel·lectualment ja que et defineix.

C.A.: La teva tasca com a professor et dóna temps per a fer joies?

R.P.: Si no fes joies no podria fer de professor.

Barcelona, 26 de febrer del 2013.

Annex 2

Entrevista a Leo Caballero y Amador Bertomeu – Klimt02 -

Claudia Asensio: Què és Klimt02?

Klimt02: És una iniciativa actual en l'àmbit de la joieria, un lloc web que ofereix un espai de coneixement, informació, debats i intercanvis dins del context de la joieria contemporània. Volem consolidar-nos com un centre de referència internacional, associar l'art de la joieria en el món de les arts en general, convertint-la en un element quotidià de les nostres vides, crear una base de dades amb experts, col·laboradors i usuaris i oferir un pont entre el sector acadèmic i professional. Els nostres objectius fonamentals són el de donar informació i coneixement envers la matèria, potenciar la creació de joieria dins una direcció transversal en relació a les demés arts, arribar tant al

públic local com internacional, estimular el coneixement a través de la xarxa, d'una manera accessible, còmoda, variada i innovadora.

C.A.: Quin any neix i sota quina necessitat?

Klimt02: L'any 2002, però no es tracta de cap necessitat, sinó més aviat és la voluntat de realitzar un projecte.

C.A.: Us definiu com una galeria virtual?

Klimt02: No. És virtual perquè és un instrument del present.

C.A.: Existeix actualment alguna altra plataforma amb aquestes característiques?

Klimt02: No.

C.A.: Proveniu del món de la joieria? Quina és la vostra formació?

Klimt02: No especialment. Venim del món d'on es creu que després del pa ve l'art. La nostra formació està relacionada amb el disseny industrial, la filosofia i la documentació.

C.A.: Qui pot exposar la seva obra a Klimt02?

Klimt02: Seleccionem els participants amb uns criteris que s'expliquen per una equació on el resultat depèn de les variables de creativitat, investigació i professionalitat. No existeixen criteris de nacionalitat.

C.A.: Amb quina freqüència actualitzeu la web?

Klimt02: Diàriament.

C.A.: La galeria es distingeix a nivell internacional? Heu col·laborat amb altres iniciatives vinculades a la joieria contemporània?

Klimt02: Tenim un reconeixement general del nostre treball, d'abast internacional. També hem participat com a conferenciants, jurats de premis, assessors, etc. Amb tot allò que ens sembla interessant.

C.A.: Joiers contemporanis representatius a nivell nacional i internacional.

Klimt02: Ted Noten, Otto Künzli, Karl Fristch, Ramon Puig, Lisa Walker, Helen Britton, Peter Skubic, Marc Monzó... n'hi ha moltíssims.

C.A.: Que opineu de Joya?

Klimt02: És una iniciativa interessant en evolució com a referent de fira especialitzada en joieria contemporània a Barcelona.

C.A.: Altres actes, grups o iniciatives importants actualment dins del món de la joieria contemporània?

Klimt02: Es tracta d'una resposta massa extensa.

C.A.: Joieria d'art i joieria de disseny. Que opineu al respecte?

Klimt02: Per a nosaltres no existeix aquesta diferència. Es tracta d'una qüestió de llenguatge.

C.A.: No hi ha cap escola de joieria d'Espanya anunciada a Klimt02. A que es deu?

Klimt02: Aquesta pregunta no ens correspon explicar-la a nosaltres. Seria interessant conèixer l'opinió de les pròpies entitats.

C.A.: Qui escriu els continguts de la vostra web? Teniu col·laboradors?

Klimt02: Els continguts es generen a Klimt02 i des dels propis membres de la net.

C.A.: Webs de referència del sector. Que opineu de 18kt i MardeColordeRosa? Tenen paral·lelismes amb Klimt02?

Klimt02: Són iniciatives personals interessants. I no tenen paral·lelismes en el seu conjunt.

C.A.: Quins objectius voleu assumir de cara al futur?

Klimt02: Posicionar la joieria contemporània en l'àmbit de la cultura en general.

C.A.: Com veieu el món de la joieria contemporània en un futur? Ens trobem en un moment òptim actualment?

Klimt02: Hi ha un gran valor creatiu i d'investigació amb moltes possibilitats. A la vegada, es tracta d'un sector encara ara poc madur i amb un fort component endogàmic intel·lectualment parlant. El futur depèn de l'evolució d'aquest factor.

Barcelona, 12 d'abril del 2013.

Annex 3

Entrevista a Piotr Rybackekh - La Basílica Galeria –

Claudia Asensio: La joieria contemporània és sinònim de joieria d'art?

Piotr Rybackekh: No. La joieria no és art, encara no està acceptada pel Ministeri de Cultura. Això és degut en part perquè hi ha poca pressió per part dels joiers contemporanis espanyols.

C.A.: Quines son las diferencies entre joieria artesanal i joieria contemporània?

P.R.: Des del meu punt de vista la joieria contemporània hauria de ser artesanal. Quan intervenen les màquines como a part del procés de construcció es perd l'essència, per molt que tingui un disseny estudiat i un concepte darrere. En la joieria actual hauriem de diferenciar quatre tipus de creadors: el joier de carrer, de mercats, i que s'apunta ocasionalment en concursos de joieria contemporània; el joier artesà, que treballa artesanalment peces úniques o peces en sèrie; el joier que no és artesà però fa joieria contemporània; i el joier artesà que fa joieria contemporània completament, amb un factor artístic molt important, que fa gairebé escultures.

C.A.: Parlem d'aquestes últimes joies. Quin és el seu cercle de venta? Qui compra aquest tipus de joies?

P.R.: Els amics dels galeristes, les dones adinerades o els col·leccionistes.

C.A.: Com definiríes La Basílica, que podem trobar i quan va néixer?

P.R.: Nosaltres barregem molt joieria contemporània amb joieria comercial i bijuteria. Una clienta ho va anomenar un cop modernisme contemporani, pel tipus de vitrines, les peces i escultures que s'hi troben. Venem objectes nous en un entorn antic. Els nostres preus oscil·len des de 15€ fins a 6000€, com els anells cinètics de Michael Berger. També s'hi pot escoltar bona música, cuidem les olors i els colors de l'entorn. Donem al client un valor afegit.

C.A.: Teniu molts estils dins de cada vitrina.

P.R.: Si. Tenim al voltant de 200 dissenyadors de joies. Nosaltres no fem els noms dels dissenyadors perquè no volem que la gent es vegi condicionada per la seva procedència. Volem vendre la peça, no al dissenyador.

C.A.: Quan neix la galeria? I perquè a Barcelona?

P.R.: Neix l'any 2007. Primer estava situada al barri del Born, després ens vam traslladar a un espai més gran i finalment en aquest local. Em va escollir Barcelona. Va ser una casualitat, perquè tinc família catalana. Al arribar a Barcelona vaig veure el concurs Enjoia't de joieria contemporània, i m'hi vaig apuntar amb unes peces fetes amb barreges de làtex diferents, que vaig inventar. Al quedar entre els tres primers finalistes vaig començar a fer peces per algunes botigues i les escultures.

C.A.: On trobes els artistes que selecciones per La Basílica?

P.R.: En viatges, fires, galeries i exposicions. Allà compro el que m'agrada. M'agrada conèixer els dissenyadors personalment.

C.A.: Quin percentatge hi ha en la teva botiga d'artistes estrangers i locals?

P.R.: 95% y 5%. Ara mateix comptem amb artistes catalans com en Walter Chen, la Marta Sánchez i l'Ana Puig. El problema és que n'hi ha molts que no són professionals, i només en moments puntuals es dediquen a fer joies. Per tant, no estan preparats per a la venda, és a dir, no s'hi dediquen professionalment.

C.A.: Creus que els joiers catalans s'influencien dels del nord d'Europa?

P.R.: Si, molt. A mi m'agrada la joieria orgànica, tot i que aquí a Catalunya no es segueix aquesta tendència. En general, tot i que amb llenguatges molt personals, es decanten cap a un estil alemany.

C.A.: Una joia ha de ser necessàriament vendible?

P.R.: No, hi ha públic per a tot. Per això tenim Klimt02. Gràcies a les peces més grans i conceptuals es valoren més les petites. Els joiers conceptuals venen una peça entre cinc-cents. Trobar el punt entremig és la clau.

C.A.: Tu creus que és un espai referent a Catalunya en quan a venda de joieria contemporània?

P.R.: El meu objectiu és que sigui un espai de qualitat, de trobada, on hi puguin haver molts artistes. Hem creat un concepte diferent a Barcelona i a Espanya. La gent diu que és una botiga, si, és una botiga però l'anomeno galeria.

C.A.: ¿Que creus que és necessita per a que un artista joier es consolidi?

P.R.: Estar en las galeries del món, i això costa temps i esforç.

C.A.: Quins són els esdeveniments més importants que s'han fet a Catalunya durant l'última dècada?

P.R.: La fira Joya. EspaiJoia per a la part més comercial i Enjoia't pels premis. A nivell europeu Schmuck és un certamen molt contemporani, la fira Sieraad a Amsterdam i Inhorgenta, on es pot trobar tant joieria contemporània, clàssica i comercial. És un món

molt petit, quan la gent s'ajunta és quan comencen a sorgir coses. Jo no sóc joier, i per això tinc una visió més àmplia per a la part comercial i també per a escollir.

Barcelona 26 d'Abril del 2013

Annex 4

Entrevista a Montserrat Lacomba - Mar de Color de Rosa -

Claudia Asensio: Que és exactament el blog Mar de Color de Rosa?

Montserrat Lacomba: És un blog de llenguatge visual dedicat a la joieria contemporània que inclou opinió, art, disseny, fotografia i curiositats, i que està editat per jo mateixa amb la col·laboració d'en R. Weis que edita la versió anglesa, en Jaume Vilà-Clara que té cura del disseny gràfic i cerca informació, la Begoña Prats que està sempre pendent de trobar coses interessants per publicar i l'Agustí Casanova que de vegades m'ajuda amb els textos.

C.A.: Quan neix i sota quina necessitat?

M.L.: Vaig començar aquest blog al 2008 perquè una de les coses que més m'agraden és compartir informació.

C.A.: Parla'ns de la teva trajectòria.

M.L.: Sóc una persona inquieta que he experimentat en diferents disciplines com la pintura, gravat, il·lustració, disseny gràfic, fotografia i joieria contemporània, la qual vaig descobrir al 2000 i em continua fascinant. Com a joiera he estudiat diferents cursos a l'Escola Massa i actualment sóc membre del col·lectiu Joyas Sensacionales, coordinat per Silvia Walz, tasca que compagino amb l'edició del blog i el meu treball personal de joieria. He participat en nombroses exposicions col·lectives i en el camp de la pintura, en exposicions individuals i col·lectives.

C.A.: Joieria contemporània i joieria artesanal. Són sinònims?

M.L.: No crec que siguin sinònims, la joieria contemporània té una connotació més artística, més propera al món de l'art que de l'artesania i per això se sol mostrar a galeries.

C.A.: Com veus el sector de la joieria contemporània a Catalunya actualment? Ens trobem en un moment òptim?

M.L.: Crec que actualment hi ha molta gent treballant en l'àmbit de la joieria contemporània i això és positiu perquè així se'n parla més i arriba a més públic.

C.A.: Complementes el blog amb alguna altra activitat?

M.L.: El blog és una part del projecte Mar de Color Rosa. Actualment, més de quatre anys després, em vaig adonar que la comunicació a Internet ha canviat molt. Al febrer del 2011 vaig decidir obrir una pàgina al Facebook, Mar de Color Rosa / Montserrat Lacomba, i des d'aleshores hi mostro la meva feina diària (joieria, fotografies, etc). Durant aquest temps he pogut veure com la informació arriba de forma immediata a moltes persones i la interacció amb elles m'ha permès aprendre i ampliar coneixements. La idea de crear una pàgina al Facebook com si fos una germana bessona d'aquest blog em voltava pel cap des de feia mesos, des de principis d'estiu, finalment la vaig iniciar el passat Setembre i estic molt contenta del resultat, moltes persones s'han afegit a la pàgina i cada dia hi veig noves possibilitats de comunicació. Mar de Color Rosa/ Blog Fan Page té tota la informació organitzada per seccions-àlbums. Des de l'apartat 1-Descobriment del dia, fins al 20-Projectes, està administrada per la meva col·laboradora Begoña Prats i per jo mateixa, i cadascuna se n'encarrega de diferents seccions: Begoña Prats publica en les seccions 1-Descobriment del dia, 2-Joiers, 3-Exposicions i 4-Conferències, mentres que jo m'encarrego de totes les seccions, buscant noves idees per a la comunicació i organitzant i coordinant les tasques.

El Projecte Mar de Color Rosa engloba el blog, el facebook, el twitter, el pinterest i la col·laboració amb Klimt02 en l'apartat Artists at the Studio. Alhora, la meva feina és difícil deslligar-la de tot el projecte, que queda definida a la web, el facebook, l'Instagram, Crafthaus i al Kit & caboodle, totes xarxes 3.0.

C.A.: Creus que actualment és un blog de referència dins del sector? Quins d'altres destacaries com a punt de trobada entre joiers , aficionats i/o clients?

M.L.: Pel que m'han dit moltes persones sí que és un punt de referència per molta gent. Crec que el blog més destacable d'aquí Catalunya és el blog de la Marta Sánchez, 18kt.

C.A.: Quantes visites rep el blog diàriament? Són majoritàriament de gent estrangera o local?

M.L.: Les visites diàries ara són unes 150-200, darrerament ha baixat força sobretot perquè la informació es transmet molt més ràpid via Twitter i Facebook. Abans feia un post diari i ara són dos o tres a la setmana. El blog és un lloc per anar a consultat de tant en tant i no diàriament com es feia abans. Els visitants són principalment de l'estat espanyol, Amèrica, Europa, Asia i Austràlia.

C.A.: El teu blog ha tingut algun reconeixement especial?

M.L.: Ha sortit recomanat a la darrera edició de Joya a Barcelona però no ha tingut cap reconeixement especial.

C.A.: Segons el teu punt de vista, actualment els mitjans de comunicació del país s'ocupen de la difusió d'aquest *microsector* de la joia d'art? Quin paper hi juguen els blogs, webs i plataformes 3.0.?

M.L.: Crec que tan els blogs com les xarxes socials ara per ara són els millors canals de difusió, els més immediats i directes.

C.A.: El teu blog, dóna suport a altres iniciatives i esdeveniments dins del sector?

M.L.: El meu projecte Mar de Color Rosa pretén informar sobre tota mena d'esdeveniments relacionats amb la joieria contemporània a nivell internacional (exposicions, premis, conferències, fires, etc), promocionar la feina dels joiers i compartir informació.

Barcelona, 24 de febrer del 2013.

Annex 5 i 6

* Documents facilitats per l'autora i adjuntats a continuació.

Joalheria: tradição, memória, projecto

Resumo

A memória representa história, enquanto disciplina, e histórias pessoais contextualizadas num dado momento social, político ou mesmo pessoal. Representa e retrata tradições, tornadas possíveis num dado momento. Quando trabalhadas, a memória e a tradição podem adquirir novas dinâmicas e, inclusivamente, novas temperaturas emocionais. Torna-se um meio para construir projectos, reconfigurando-se, recontextualizando-se, ganhando um novo sentido. Portanto, pode servir para prefigurar futuros e, eventualmente, novas tradições.

Palavras chave: memória, tradição, projecto, arte, joalheria.

Tradição é um conceito que, aparentemente, tem diferentes significados em diferentes disciplinas. No entanto, aponta na mesma direcção: refere algo que ganhou sentido num dado momento.

Para a antropologia, tradição e memória andam de braço dado. A este respeito, vale a pena lembrar *Lugares e Não-lugares*, uma conhecida obra de Marc Augé, onde caracteriza e compara a ambos. Na tradição empírica da antropologia, embora neste caso não desenvolva um trabalho de terreno, procura compreendê-los e interpretá-los como tal, a partir de experiências anteriores, para entendê-los como sítio habitado. Para Augé, um lugar caracteriza-se por ter história, por manter vivas memória e tradições. O indivíduo está incluído numa sociedade. Aí terá raízes familiares, aí terá vivido histórias pessoais. Nos *não-lugares* – que considera igualizados pelo mundo – o indivíduo está só. Fica sujeito à ausência ou carência destes *elementos-âncora* para a construção da sua identidade. Ao *não-lugar* também não estão ligadas memórias, nem tradições que produzam sentido, que se constituam como referências e sentimentos de pertença, constituindo-se como alicerces da identidade, que facilitem transformar e introduzir novas dinâmicas referentes a modos de querer participar na vida social, pois a própria sociedade não está configurada como tal. O sujeito, ou se adapta ou, como diria Foucault, corre o risco de ter que sujeitar-se à natureza do *não-lugar* onde trabalha ou vive. Isto é, ou aceita que tem que construir novos sentidos a partir do zero, ou não viverá com satisfação, nem se sentirá capacitado para contribuir, dinamizar, transformar o *não-lugar* em lugar. Esta obra suscitou curiosidade no âmbito da arquitectura, motivo pelo qual Augé deu conferências por múltiplas faculdades. O contacto estabelecido, também com designers, fez com que Augé fosse revendo progressivamente o conceito de *não-lugar*. Afinal, os anónimos aeroportos, como também outros sítios construídos de raiz, podem transformar-se em lugares, se arquitectos, urbanistas e designers exercerem com consciência as suas responsabilidades sociais, de modo a promoverem inter-relações humanas que, pela mão do indivíduo, produzam novos sentidos, inaugurem e instituem novas tradições sociais.

Na filosofia o conceito de tradição indica uma teoria, ou um processo metodológico, que foi defendida e aceite, porque resolveu problemas, porque ganhou sentido num

dado momento. Dita *aceitação* é tão contingente como a *verdade*. Do pondo de vista da pragmática filosófica, cada tradição é constantemente questionada, teoricamente posta à prova. Como tal, pode ser reinterpretada e fundamentar ou fundar uma nova tradição. Para a estética filosófica, esta é uma tarefa sem fim, sem final em vista, na procura da compreensão das aberturas de sentido da arte, também estas sem fim, nem final. Walter Benjamin considerava que “a unicidade da obra de arte identifica-se com o seu ensamblamento no contexto da tradição. Esta tradição é, desde logo, algo muito vivo, algo extraordinariamente mutável.”¹ No seguimento desta formulação, compreender a arte e a joalharia contemporâneas passa frequentemente por questionar continuamente este aspecto. Voltarei à joalharia contemporânea, mais adiante, com exemplos.

Antes, consideremos outras áreas. Nas disciplinas projectuais o processo de significação do termo tradição é semelhante. Corresponde a algo que ganhou sentido num dado momento. Na arquitectura indica também algo *estacionário* ou conservador, algo que não se baseia num projecto e que, portanto, se foi ou vai reproduzindo e repetindo ao longo dos tempos sem ser questionado. Considerando assim este conceito – tal como é defendido pela designada escola do Porto – será entendível que este processo de significação contem uma carga modernista. Pressupõe que o projecto se inicia de raiz, parte do zero para criar o *novo*. Por outro lado, também enferma de verticalidade Vasariana. O saber intelectual pertence aos arquitectos. Embora vários arquitectos da escola do Porto se tenham, em tempos, dedicado a fazer um exaustivo levantamento da designada arquitectura popular, parecem ficar esquecidas certas sabedorias enraizadas que seria necessário questionar, rumo à sustentabilidade, aspecto hoje tão necessário pensar no projecto contemporâneo. Refiro certas tradições que seria importante reconsiderar, como técnicas construtivas que isolam e tornam menos necessário o uso de energias, e ainda, materiais regionais, aberturas ou fechamentos relacionados com o clima, etc., que, residindo nos ditos saberes populares, também poderão conduzir a projectos mais horizontais e democráticos. Não será agora o momento, mas a este respeito valeria a pena lembrar projectos comunitários, desenvolvidos em lugares comuns, articulando com a revisão do conceito de *não-lugar*, pelo próprio Augé.

Em design, área projectista muito mais recente, tradição significa aproximadamente o mesmo. É algo que se repete, sem ser questionado. Estas duas áreas ainda enfermam de tradições modernistas, como momento historicamente relevante para ambas, que lhes possibilitou afirmação na esfera pública. Diferentemente de outras disciplinas, para as áreas projectistas o pós-modernismo, como por exemplo o da Memphis, representa uma nódoa para várias escolas Europeias. Significa recuar para repescar tradições, transformando-as numa profusão de ornamentos. Sobrepõe-se ao racionalismo e à funcionalidade, ao puro, ou ao aforismo *less is more*, a *la* Mies van der Rohe, que ainda hoje alguns defendem. Presentemente, pelo menos no campo do design, o positivismo do *Good Design*, que defendia que a humanidade tem as mesmas necessidades, que não há diferença no quotidiano do planeta, já não constitui tradição a seguir. O design repensa-se a si mesmo, reconsidera tradições e saberes, o projectista trabalha horizontalmente em dialogo com artesãos. A este propósito, pense-se, por exemplo, no trabalho artesanal e comunitário dos Brasileiros Fernando e Humberto Campana, ou no Catalão Martín Azúa. O que faz este último será design? Quando se remete para a natureza e pensa a sustentabilidade, até a própria finalidade é posta em questão. No vídeo que apresentou na exposição *Lapse in Time*, na *Experimenta Design*, Lisboa, 2009, uma forma branca reconstituía-se continuamente. Deixou de ter fim, deixou de ser objecto. Azúa provoca desordem no design. Poderão alguns dos seus projectos ser pensados como arte que se abre a novos sentidos? Que nos é dada a pensar?

A joalheria, enquanto extensão artística que se questiona a si mesma auto-conscientemente, é bem mais recente do que o design. Nasceu com a enérgica geração *baby boom* que, precisamente, questionava tudo quanto é tradição para, consequentemente as reconfigurar. Nos anos sessenta, com a *Nova Joalheria*, tudo obedecia a vontades de realizar contrários. Uma vez que consideravam a tradição do *belo* associado ao gosto da burguesia de então, no que refere o uso de jóias, os joalheiros adoptavam formas que de algum modo se opusessem. Assim, desestetizam as jóias. Os materiais convencionais associados a essas jóias eram, e ainda hoje são, ouro e pedras, os materiais ditos *preciosos*. Então, usavam materiais pobres, como o papel, os plásticos, as madeiras, o latão, o cobre ou outros metais e, até, materiais efémeros como, por exemplo, massas alimentares, para contestar a durabilidade do ouro. Quem usasse ouro era mal visto entre os outros joalheiros. Uma vez que um material dispendioso como o ouro só permite realizar jóias pequenas, então faziam jóias enormes que abrangiam todo o corpo. Contestavam, assim, a usabilidade e a funcionalidade, outros aspectos inerentes ao uso tradicional da jóia no corpo. Recorriam a materiais alternativos, baratos que tanto permitiam sobredimensionar estas jóias, como permitiam democratizá-las.

A liberdade, como herança moderna, e o contexto dos anos sessenta tornaram possíveis as atitudes irreverentes e os desafios desta nova joalheria. Estes joalheiros questionaram a ordem pública e emanciparam-se de regras. Fizeram-no manifestando auto-consciência na gestão da liberdade democrática, com intenções comunicativas definidas, mostrando as razões e o modo como pretendiam participar na esfera pública. Criaram um mundo pluralista. Formaram num *mainstream*, que pertence à história da joalheria contemporânea.

Entendo que esta nova joalheria trabalhou para transformar uma tradição, a de uma joalheria convencional, burguesa, estagnada. Deixou à joalheria contemporânea a tarefa de reconfigurar a comunicação simbólica, de a aproximar da arte contemporânea, como arte de significados.² Neste processo, foi retornada uma outra antiga herança: o significado, como forma de comunicar dos adornos primordiais. Nestes, o que mais importava era significar em comunidade e, não tanto, *adornar-se* de acordo com algum tipo de beleza. Seria como se hoje disséssemos que não havia estetização, tal como acontece na joalheria contemporânea e, já antes, com o nova joalheria. A grande diferença reside no facto de estes joalheiros se terem libertado do espartilho estabelecido por códigos comunicativos associados ao adorno primordial. Estas jóias oferecem-se fora de uma ordem, fora de cânones, desordenadas. Como diz Vilar “a arte de hoje tem a tarefa essencial, como toda a cultura democrática, de desordenar todos os sentidos coisificados da vida do nosso mundo, para abrir-se à pluralidade e à instabilidade de sentido do mundo e da vida.”³ Esta é também a tarefa da joalheria contemporânea.

A jóia contemporânea torna-se, assim, *uma espécie de complemento secundário*, sob a valorização do processo reflexivo e das razões comunicativas e criativas dos seus autores. Ao questionar o mundo e a vida, estes joalheiros cumprem uma tarefa democrática. Por um lado, porque pensam o mundo contemporâneo, não para mudá-lo, mas para alertar. Por outro, porque propõem que pensemos. Estas jóias dão-se a ser compreendidas, interpretadas, oferecem-se para que participemos em experiências reflexivas e, desejavelmente, pluralistas.

Benjamin tinha razão quando considerou que, em arte, *a tradição é algo muito vivo, algo extraordinariamente mutável*. Contudo, só se processa assim, quando a tradição é pensada. Retrabalhada. Quando as intenções se definem e redefinem. Memória e tradição podem tornam-se, então, meios para construir projectos, reconfigurando-se, recontextualizando-se, ganhando um novo sentido inscrito num tempo que o tornou possível. Portanto, a tradição pode servir para prefigurar futuros e, eventualmente, novas tradições que a joalheria de hoje e de amanhã trabalhem.

Uma árvore poderia, assim, em parte, metaforizar o projecto pós-moderno. Raízes, tronco, ramos, folhas formam um todo sistémico e interdependente que se vai reconstituindo e reconfigurando.

No campo pluralista e multifacetado da joalheria de hoje – porque contem, pode dizer-se, uma vasta tipologia – este tipo de reconfigurações que tomam raízes como referências, assumem as mais variadas formas e seguem diferentes processos. Como antes disse, proponho agora alguns exemplos, sendo a escolha em si uma interpretação que visa mostrar, na medida do possível, essa pluralidade. Focarei, sobretudo, a tipologia que se apresenta como extensão da arte – embora nem tudo seja arte – comumente designada internacionalmente por *joalheria contemporânea*. Na análise, não sigo apreciações meramente «estéticas» no sentido subjectivo ou kantiano do termo. A menos que algo me escape, procuro seguir caminhos objectivos, para distinguir pontos de vista. Sem pretender fazer uma interpretação constitutiva das obras, portanto, considerando que nada é fixo, tento compreender as razões e intenções comunicativas e criativas dos joalheiros que escolhi, focando a actualidade de cada perspectiva, o que nos propõem aprender, reconsiderar, pensar.

Entre os aparentemente mais *simples* de compreender estará a reinterpretação de técnicas. É o que vemos nas jóias de filigrana de Liliana Guerreiro nas quais, tomando esta antiga tradição, a retrabalha para recriar formas contemporâneas. Num paralelo com os irmãos Campana ou com os Portugueses *Boca do Lobo*, este processo aproxima-se do diálogo que caracteriza os métodos do trabalho de terreno antropológico. Apesar da crítica que Hal Foster fez a este tipo de processos, entendo que – quando são continuados, contrariamente ao que refere este autor em “The Artist as ethnographer?”⁴ – têm consigo a vantagem de articular projectistas que pensam em diálogo democrático com artesãos, que investem em formas de promoção conjugada, laboral, económica e socialmente, reabilitando saberes antigos e, horizontalmente, trazendo-os para linguagens contemporâneas. Esta é uma vertente contemporânea e válida do design que – a haver lugar para aprofundar – nos poderia remeter, de novo, para início deste texto, ou seja para Augé.

Outros joalheiros seus contemporâneos dedicam-se a projectos que inscrevem formas de comunicação metafórica. Na designada joalheria contemporânea, as intenções criativas e comunicativas estão para além da mera finalidade do objecto – neste caso jóias, que, supostamente, segundo a cultura ocidental, serviam para adornar – e muito para além do que nos dão a ver, exigindo de nós esforço para compreender as mensagens simbólicas contidas nesses artefactos.

Alguns joalheiros reconfiguram ícones correspondentes a tradições da joalheria ocidental. Por exemplo, Manuel Vilhena e, sobretudo Karl Fritsch, dado que desenvolve um trabalho continuado, procedem deste modo. Com Vilhena o anel *Solitário*, revê antecedentes ostentatórios. Agora, consigo, o solitário é feito de madeira e uma enorme pedra verde em bruto, sustentada por grandes parafusos que substituem as garras tradicionais. Como com muitos joalheiros contemporâneos, há neles humor e desafio a tradições. O mesmo vemos nos anéis de Fritsch, onde a profusão de pedras coloridas sobredimensiona as peças. Em muitos outros anéis, a prata e o ouro aparentam plasticina torcida, moldada por uma criança. Várias vezes, pedras em bruto estão semi-escondidas, porque são integradas no próprio metal ao fundir. Aqui, próprios os materiais estão metaforizados, significando desafia a tradições.

Entendo que Ramón Puig Cuyàs se destaca pelo processo reflexivo que adoptou para reconfigurar a comunicação simbólica. A partir do início dos anos noventa, torna-se compreensível, a partir de um texto seu – *Impressões da Atlântida*⁵ – que escolheu um caminho próprio e diferente para configurar e dar a interpretar as suas

intenções comunicativas. Neste texto, dá-nos conta que revisita e procura compreender sentidos e significados de objectos votivos, de ex-votos e de antigas tradições simbólicas. Reflecte tanto sobre os papéis sociais do adorno primordial, noutras sociedades, como sobre os diferentes tipos de jóias no presente e no passado. Observa e compara, também, como diferentemente comunicam as *commodities*. Existem muitos tipos de jóias que são *commodities*, não deixando por isto de comunicar simbolicamente, porque – considera também Ramón Puig – não são *úteis* senão do ponto de vista simbólico. Por este motivo, para pensar a função simbólica das jóias no âmbito da joalharia contemporânea, retoma modos de comunicar em objectos votivos e simbólicos. Isto é, recicla a forma de comunicação simbólica destes últimos. Ou seja, recicla essa tradição, tomando o que esta tem enquanto modo de comunicar e significar simbolicamente e, rejeitando o seu papel codificador, torna as jóias interpretáveis. Ao longo da sua obra, este processo consciente vai tornando visíveis diferentes configurações. Considero que o modo como procede, neste domínio, é bastante diferente de outros joalheiros, sendo esta uma contribuição importante sua para a joalharia contemporânea. Através deste processo reflexivo também nos apresenta propostas, cria novas ideias, possibilita pensar e aprender como poderá comunicar a joalharia contemporânea, na sua desordem, que é a ordem da arte de hoje.

Igualmente numa via que pensa a comunicação simbólica da joalharia contemporânea, a exposição *Mais Perto / Closer*, no MNAA, Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa 2005, apresentou diversos exemplos que também estabelecem diálogos. Neste caso, tratou-se de artefactos, pinturas, esculturas, criados na tradição celebratória, que dialogam com aquilo que poderemos designar *tradição reflexiva*. Vários joalheiros foram convidados pela comissária, Cristina Filipe, a interpretar, neste sentido, uma obra do MNAA.⁶ Refiro quatro exemplos, onde procuro compreender e interpretar metáforas.

Carla Castiajo, em *Novos Mártires* interliga o *Martírio de São Sebastião*, celebrado na pintura de Gregório Lopes – Portugal, século XVI – com um mesmo tipo de oferta do corpo pelos *homens-bomba*, igualmente em nome de crenças religiosas. O que poderá provocar esse aparente desinteresse pelo próprio corpo? Pergunta-se. Procede como se estivesse a questionar ambas as tradições, propondo – não para resolver o problema – mas sim, para que pensemos, hoje: porque se oferece o próprio corpo em sacrifício? No catálogo da exposição *Mais Perto*, uma fotografia de Francisco Aragão acentua este diálogo entre um modo de ver tão próximo e tão distante no tempo. Com a própria fotografia também nos dá a pensar. Nesta, diante da pintura que celebra o martírio do belo Sebastião, que parece não sofrer de dor ao ser alvejado, está uma caixa de vidro que enclausura um colete construído com velas de cera, a matéria e também a forma efémeras com que Castiajo metaforiza uma artilharia de bombas. Pensar o martírio, figurando-o através de metáforas, conduziu-a obras futuras. Em *Martyrs – Heroes in Paradise*, 2006, cria uma espécie de escalpes, fazendo implantes de cabelo humano em cabeças de bonecas. O cabelo – antiga matéria usada em joalharia, por exemplo, na Vitoriana, como também em adornos australianos – transforma-se aqui num parêntese entre o público e a compreensão jóia. Porque são broches usáveis, o cabelo despenteado, frequentemente, provoca repulsa, repugnância. Opõem-se à minúcia técnica e à amabilidade dessas outras jóias. Torna-se, portanto, necessário ultrapassar este parêntese para pensar na ponte simbólica que propõe, isto é, nas razões porque alguém se oferece como mártir, tornando-se, ontem como hoje, herói que ofereceu o corpo em sacrifício.

Leonor Hipólito interpretou diferentes obras da colecção do MNNA. Uma destas foi uma tapeçaria, o *Combate de Hércules com os Centauros*, Bruxelas, século XVI. A partir desta, criou um sólido braçal de aço no qual fitas de couro com fivelas em

metal permitem a adaptação a um braço humano, como parte de uma armadura. Partindo de uma pintura de Piero della Francesca, representando Santo Agostinho, criou uma luvas em silicone brancas que integram formas de anéis, podendo ser, literalmente, vestidos como luvas. Uma vertente feminina, que a conduz a criar um colar com cabelo sintético, surge de uma Virgem da Anunciação, uma óleo Flamengo do século XVI, de Cornelius Van Clee. Em primeiro lugar, importa sublinhar que, através das peças apresentadas nesta exposição, Hipólito apresenta pontos de vista actuais e, com estes, fornece um contributo importante para pensar a joalharia contemporânea. Dá-nos a compreender estes aspectos metaforicamente, através da configuração das jóias. Comunica-nos que não pretende criar adornos, no sentido literal da palavra. Que a jóia contemporânea questiona a vida, o mundo, a ordem pública. Que estas peças não têm finalidade específica enquanto jóia e, como tal, podem ser pensadas e criadas para qualquer lugar do corpo, independentemente de tornar possível, ou não, o seu uso no quotidiano. Que uma jóia é criada para ser compreendida e democraticamente interpretável. Resumindo, dá-nos a ver que domina a linguagem da joalharia contemporânea. Contudo, por outro lado, que mais, especificamente, nos pretende comunicar esta joalheira? Ou melhor, que pretende significar, que nos propõe compreender, aprender, experimentar, pensar? Tal como todos os joalheiros convidados, consta no catálogo um texto seu, sendo a partir destes que, conjugando com as obras, que também vi na exposição, tendo compreender e interpretar. No respectivo texto, Hipólito explica que escolheu estas três obras porque vê “neles estabelecida uma forte relação simbólica e de complementaridade”. Relaciona as luvas criadas a propósito de Santo Agostinho com as de um cirurgião; daqui resultam as suas luvas brancas. Sobre Hércules, lembra que Homero o narrava como um herói lendário que restituiu “à terra ordem, força e poder.”⁷ *Responde-lhe* com um braçal de aço. Sobre a virgem, refere “a pureza da alma.” Desta pintura destaca o cabelo que deixa entrever finas tranças, que a irá conduzir a criar o referido colar. Nenhuma das jóias de Leonor Hipólito tem um título que destaque ou sublinhe as razões que a movimentam reflexivamente. Entendo que, a menos que algo me escape, não pretende demarcar-se da arte celebratória.

Robert Baines, também na exposição *Mais Perto*, uma vez mais inter-relaciona as suas actividades de joalheiro e arqueólogo. Escolhe como referencia um cofre-relicário de filigrana Indo-Portuguesa do século XVI. A partir de uma lenda, constrói uma fábula, onde conta a chegada dos Portugueses a *Java-la-Grande*, um suposto nome atribuído por estes a um grande continente a norte da Indonésia. Associando os seus conhecimentos de arqueologia dos metais, cria a pulseira *Java-la-Grande* com ligas do século XVI, fazendo-a em filigrana e integrando cangurus de plástico. Através de um humor culturalmente inscrito desafia, em simultâneo, a arte e a ciência, transferindo a desordem da primeira para a ordem da segunda e vice-versa. Pergunta-se se a presença da pulseira junto ao cofre-relicário irá resolver a problemática da catalogação museológica do MNAA. Num livro que publicou posteriormente sobre o mesmo tema, apresenta testes reais das ligas, que coincidem entre o cofre e a pulseira. Prolonga os desafios, segundo diz, para confundir futuros investigadores, quer das ciências exactas, quer da interpretação e catalogação museológica, considerando o museu como *lugar* – aqui no sentido proposto por Augé – que no que no futuro lhes restará para produzirem sentido.

Ted Noten escolheu trabalhar a partir de uma insígnia da Ordem de Santiago, do século XVII. Noten explora frequentemente uma tradição *anexa* à joalharia: o roubo. “Jewellery must steal and seek to be stolen”, diz Noten.⁸ Comenta que se deu conta de que a colecção do MNAA mostra a passagem dos Portugueses pelo mundo e que, muito provavelmente, como frequentemente acontecia em tempos de descobertas marítimas, muito proveito de roubo. Portanto, diz, decidiu inverter o fluxo. Criou a *St James’ Cross Revisited*, recorrendo a uma matéria contemporânea

barata e democrática, reproduzindo múltiplos de cruzes, mecanicamente. Disponibilizou-as, para que vários visitantes deste museu as pudessem levar consigo uma espada. Criou também um sítio na internet onde foi estabelecendo contactos posteriores com o público.⁹ Deste modo, pretendeu redistribuir as cruzes pelo mundo, construindo uma plataforma de diálogo democrática.

Este é um panorama possível da diversidade. Mas, seria viável propor muito mais exemplos para procurarmos compreender que, pluralmente, a joalharia contemporânea, reconfigura a tradição da comunicação simbólica, isto é, rompe com a ordem e com a sinalética que ainda perdura noutros tipos de joalharia. Propõe-se como desordem. Por esta via, apresenta-se como extensão da arte. Não porque *anything-goes as art*. Nem porque um joalheiro-artista, declarou uma obra como tal.¹⁰ Mas sim, porque, por um lado, o tempo em que vivemos o tornou possível. Por outro, porque são reconhecíveis na joalharia contemporânea inquietudes para que procuram respostas conscientes e pretensões de comunicar conteúdos complexos, de natureza reflexiva, que nos exigem esforço para compreendermos e, porque muitos joalheiros contemporâneos nos propõem aberturas de sentido, possibilidades de sentido, possibilidades de experiência. Na tradição pragmática, a tarefa sem fim da estética filosófica é abrir-se a esta abertura de sentidos, procurar compreendê-los e interpretá-los.

¹ BENJAMIN, W., 1936, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Madrid, Taurus, sección 4.

² VILAR, Gerard, "La comunicació en l'art contemporani. Nous i vells problemes de l'estètica filosòfica", Barcelona, Anàlisi 29, 2002 159-173.

³ VILAR, Gerard, 2002, *Op. Cit.*: 164.

⁴ FOSTER, Hal, 1996, "The Artist as ethnographer?", en *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles and London, University Press, pp. 302-309.

⁵ PUIG CUYÀS, Ramón, 1995, in *Dibuixos de taller*, Barcelona, Hipòtesi: 82

⁶ FILIPE, Cristina (coord.), 2005, *Mais Perto / Closer*, Lisboa, Instituto Português dos Museus e Pin, Associação Portuguesa de Joalharia Contemporânea.

⁷ FILIPE, Cristina, *Op. Cit.*: 92.

⁸ STAAL, Gert, 2006, *CH₂=C(CH₃)C(=O)OCH₃ enclosures and other TN's*, Rotterdam, 010 Publishers.

⁹ St James Cross Revisited [<http://www.stjamescrossrevisited.com/>]

¹⁰ DANTO, Arthur C., 1998, "The Work of Art and the Historical Future", em Berkeley, California, *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*, no. 14: 1-16.

Abstract

Jewellery: to see as art

Jewellery has become too broad a word. It became a typological hostel, which contains a wide diversity of reasoned and unreasoned artefacts. This situation emerged with the opening of roads to equality – and, consequently, democracy – brought into the modern world by the Enlightenment. This essay first aim is to introduce a typology, taking in account that, traditionally, jewellery is a symbolic means of communication. If this is the typical way of art communication, not all is art. Today it may refer to jewels that communicate only through their visibility. If they have symbolic means their owners attribute them. This nature was not a design or art purpose. However, all these pathways propose experiences that have to be understood by analyzing their specific ways of communicating and the type of intent involved. Among the ones whose purpose is visibility [a] some contribute to the world's aestheticization only under a capitalistic rationale, [b] others through forms of communication as objectively reasoned, in the way of design. This essay second aim is to separate and deeper analyse jewels whose nature is far from the previous. That is contemporary jewellery, which in its hybridism has art intentions, as like *art of symbolic means*. Its comprehension is complex. These jewels may invite us beyond the visible to live intellectual and philosophical experiences. This essay third aim is to analyse the nature of the contemporary jewellery world as community of support to jewellers. Its core is jewellers themselves and the transfigurations of jewellery they propose. Among contemporary jewellery all is art? Far from *anything goes as art*, this essay proposes a conditional nature. It argues that there is art among jewellery, *when* – in Goodman steps – a jeweller self-consciously transforms jewellery. When a jeweller offers experiences that produce surprise that gives us motives for reflection. Will thus be an experience which differs by the particular way each jeweller thinks this hybridism – questioning jewellery as art and craft – by finding ways of creating sense far way from common-places and commodities, by breaking new borders while questioning contemporary life which overflows with attractive unreasoned things that do not pass the visible. When this border is crossed, a difficult philosophic task starts, trying to understand and unpack its meaning. That is to include contemporary jewellery with its reasons and the intentions of the jewellers, articulated with the specificity of their world, in the extension of the art.

Key words: democracy, communication, intension, comprehension, interpretation, experience, jewellery world.

Joyería: ver como arte

Joyería se ha convertido en una palabra demasiado amplia. ¿Por qué se ha hecho tan múltiple? ¿Tan diversa, al punto que la propia palabra *joyería* tiene hoy un significado tan genérico que ya no permite indicar que es a lo que pretendemos, con exactitud, referir? Esta palabra ya no permite especificar cualquier elemento dentro de la vasta tipología que incluye en sí misma. Por lo tanto, hoy se hace siempre necesario recurrir a algún complemento de significación – a alguna explicación adicional o más detallada – para precisar que es lo que pretendemos enfocar, con el fin de abrir un diálogo con aquellos que nos escuchan. Será necesario hacer una tipología, a la que me encaminaré más adelante. Empero, entiendo que, en primer lugar, habemos de admitir que la joyería está impulsando la sociolingüística para la necesidad de estudiar este tema. Aquí lo dejo como mensaje, pues no es este camino el que he elegido.

En este tema hay también razones históricas que me interesa introducir. Este albergue

tipológico, que tanto alberga tipos de joyería en conflicto, como otros en diálogo, emergió con la apertura de caminos para la igualdad – y, consecuentemente, para la democracia – introducidas en el mundo moderno por la Ilustración. Como el arte, y la vida en general, la joyería enseña también una apertura. De un lado, ya con el movimiento *Arts and Crafts* se hizo posible proponer un proceso horizontal de emancipación del artesano. A la par del artista, aún nos proponen naturalismo y experiencias contemplativas. La Werkbund surge como pasaje de testimonio humanista de Morris para Gropius. La primera Bauhaus, propone, igualmente, un *arte total*, un concepto influyente en sectores de las artes en las primeras décadas del siglo veinte. En este caso el *arte total* se diferencia puesto que tanto asocia artes, artesanía y técnica, como problematización de lo social y diálogo horizontal como forma de reconfigurar el fantasma de la máquina para potenciarla. Con Gropius aún, la Bauhaus se va encaminar hacia un tipo de proyecto que tiene como propósito de reflexión apriorística la resolución de problemas bajo un objetivo definido, introduciendo la vía del diseño. Con la revolución industrial, surgen tipos de joyería producidas en serie, como el de la fábrica Bengel. Ya no tan preocupados con razones humanistas, desde este tipo de fabricas, proyectistas e industriales, proponen experiencias democráticas a la esfera pública, puesto que producen joyas accesibles a una mayoría. Sin embargo, éstas, como otras, por ejemplo las joyas Liberty & Co, van a empezar a introducir un dilema democrático que enfocaré adelante. ¿Dónde reside la frontera entre artefactos y experiencias con razón y sinrazón, o sea, las cosas que escapan a un razonamiento? Simultáneamente, tenemos la gestación de un árbol, con raíz históricamente configurada, que se va a ramificar hasta la actualidad. El Movimiento Arts & Crafts y la Bauhaus, asociando dos tipos de actividad educativa, la primera informal, la segunda en escuela, configuran dos ramas principales que generarán dos vías. La primera va rumbo a un arte entrelazado con artesanía. La segunda va rumbo al diseño. Lejos de seguir un camino purista, este árbol se ha ido ramificando hasta hoy y, teniendo ramas que se tocan o entrelazan, se va a multiplicar acompañando cambios y visiones del mundo. Todos conviven o se confrontan, hoy, con el mundo de lo visible, donde hay una frontera porosa entre aparatos sinrazón y artefactos con sentido razonado.

Asimismo, en este panorama también se plantean cuestiones filosóficas. La palabra *joyería* tanto alberga cosas sinrazón, como diseño y arte. O, en otras palabras, se refiere tanto a artefactos que comunican únicamente a través de su visibilidad, [a] unos contribuyendo para estetizar un mundo apenas razonado bajo propósitos capitalistas, [b] otros como formas de comunicación objetivamente razonadas, en la vía del diseño. Se confrontan con otros cuyas formas de comunicación son simbólicas, invitándonos para,

más allá de lo visible, vivir experiencias pensadas en la vía del arte. Empero, todas estas vías nos proponen experiencias que han de ser comprendidas analizando sus modos específicos de comunicar y el tipo de intenciones que conllevan. Estamos ahora delante de una cuestión que ha de ser subdividida, ayudándome también a esbozar una tipología.

[1] Intencionalmente, no mencionaré de momento la joyería contemporánea. En joyería, a diferencia de otros objetos de nuestro cotidiano, la frontera entre cosas y arte, a menudo se hace tenue, razón por la cual es difícil detectar límites. Por tradición, tal y como los *adornos* primordiales, las joyas contienen sentidos simbólicos, a través de los cuales comunican. Si la comunicación en arte es simbólica, no significa, de modo alguno, que todas las joyas sean arte. Hemos de preguntarnos también: ¿todas las joyas tienen ésta característica? ¿Todas conllevan esa pretensión de producir algún tipo de sentido más allá de lo visible? La alianza de boda es un signo visible que todos conocemos – aún si no reconocemos este tipo de boda en sí misma – pero es también un símbolo de unión entre dos sujetos. Las joyas hechas de oro y diamantes, que a menudo reproducen modelos conservadores, son signos visibles de estatus, sin embargo entre éstas, algunas contienen memorias que las hace simbólicas, o por otras razones más, se hacen significantes para franjas de público que se revé en su forma de comunicar. Los *piercing*, los tatuajes, las joyas Hip-Hop, también son simbólicas para segmentos de público, sirviendo para hacer visible la identidad de individuos. Hasta ahora, todas tienen sentidos simbólicos que acompañan razones segmentadas según grupos sociales, pero ninguno de estos tipos tiene pretensiones artísticas. Muchos artistas plásticos, desde el linde del siglo veinte, han creado joyas miniaturizando sus obras, muchas veces encargando su fabricación a artesanos. ¿Podremos considerar que alguna de estas joyas contiene intenciones artísticas, que comunican simbólicamente? Son, más bien, artefactos comprensibles y aceptables por reconocimiento del nombre del artista y, consecuentemente, fácilmente se hacen una mercadería artística. Si pensamos en el diseño, en los accesorios de moda que cambian según tendencias cíclicas, o en el *Iphone* o cualquiera de los aparatos creados por Steve Jobs – visualmente parecidos y usados como joyas – están autoexcluidos de cualquier pretensión de comunicación simbólica. ¿Pero todos estos últimos son cosas sinrazón?

(2) Kant fundamentaba el arte como “finalidad sin fin”,¹ sin interés alguno, potenciador de experiencias inteligibles en esta ausencia de finalidad. Para Kant, su función era meramente estética, al mismo tiempo que producía y era constituyente de lo estético. El arte del siglo veinte va a introducir avances. Sobre todo a partir del final de la década de

los sesenta – con precedentes en Duchamp – el arte va a corromper la estética de lo bello, se va hacer reflexivo y va a dar a pensar, se va a aproximar a la vida, rompiendo distancias y fronteras. Va proponer experiencias – como es el caso de los artistas Pop – que dificultan la distinción entre arte y cosas, problema que ha ocupado y preocupado la filosofía, configurando el núcleo de la obra de Danto. Como Duchamp, nos proponen giros intelectuales de carácter filosófico, están pensando y reconfigurando el propio arte mientras producen sus obras. Danto va a defender que para comprender una obra hay que entender la metáfora que contiene, siendo necesaria “una atmósfera de teoría del arte” para constituir la como arte y un mundo del arte para ver como arte.² En el mundo contemporáneo, ya no podemos contar con señal de evidencia alguna entre lo que es o no es arte. La frontera reside en el propósito de sentido de una obra, en las intensiones del artista, en su “pretensión de razón: la *inteligibilidad*. La «inteligibilidad», de hecho, no es una pretensión de validez como las demás (la verdad, lo justo, lo auténtico, etc.), dado que los lenguajes nos sitúan siempre ya en una comprensión. Por consiguiente, cuando estamos en una determinada intelección del mundo, la inteligibilidad no es una pretensión de validez. Pero en el caso del arte hablamos de pretensión, no necesariamente porque estamos plenamente metidos en la comprensión previa de la obra, sino debemos dialogar con los nuevos significados que las obras nos proponen”³ La pretensión de inteligibilidad del arte no se orienta hacia *lo que es o lo que debe ser*, esto es, hacia un sentido predefinido, preconfigurado e invariable, sino que depende y resulta de un trabajo complejo de reflexión, de tentativas de comprensión de la naturaleza enigmática de cada obra.

[3] El diseño, por su turno, también persigue propósitos intelectuales, pero no nos propone experiencias complejas para intentar comprender un artefacto. Es objetivo. Diferentemente del arte, está orientado hacia otro campo, el de las cosas útiles. Estos artefactos son *finalidades con fin*. Asocian una doble naturaleza: articulan estética e intereses capitalistas. Así, el diseño no se constituye como actividad desinteresada en el sentido kantiano. Supone creatividad, pero está condicionado. Tipos diferentes de diseño, a lo largo de su historia, han hecho balacear esta doble naturaleza, haciendo sobresalir más una u otra de sus vertientes, añadiendo, a veces, objetivos humanistas o demócratas. Éste es el caso de Gropius que, en su caso, no transforma *humanismo* en mercancía, mascarándolo, como varios otros diseñadores posteriores. También es responsable por haber introducido una praxis proyectista que sigue principios racionales y propósitos trabajados como un *a priori*. Esto es, como en arquitectura, cada proyecto cuenta con la colaboración de uno o más diseñadores que proceden a una ideación coordinada en equipo, articulando experiencias diversas, atendiendo a un objetivo

mercantil predeterminado, dependiendo de competencias industriales y tecnológicas.⁴ Desde aquí, éste colectivo prevé como crear productos previsiblemente útiles y funcionales para el cotidiano social. Éste objetivo tiene naturaleza intencional y, como defiende Potter, si un equipo no persigue un propósito no hará un *buen diseño*, ni un artefacto alcanzará su fin como utilidad funcional explícita, arriesgándose a pasar para el campo artístico o mismo artesano.⁵ Vemos, así que, a diferencia del arte, lo útil es la pretensión de validez del diseño y con él demarca la frontera con el arte. En su componente creativo, el diseño *tampoco se orienta para lo que es o lo que debe ser*, pero éste está condicionado por su componente capitalista y mercantil. Un trabajo de reflexión sobre diseño, en su inmensa variedad, no tiene porque incluir tentativas de comprensión de naturaleza enigmática alguna. Es razonado, pero pertenece intencional y únicamente al mundo de lo útil y visible. Asimismo, no son tipos de formas que distinguen el diseño del arte o de otras cosas. La clave para distinguir el diseño de las cosas sinrazón estará en intentar descubrir la eficacia de sus propósitos, puesto que el diseño pretende ser eficaz y funcional en su utilidad. Aún si en joyería, *útil* no equivale a lo mismo que en una silla, una lámpara, un accesorio de moda o un *lphone*, las joyas creadas por diseñadores signen este mismo tipo de propósitos. Las joyas se suelen asociar con sentidos simbólicos, pero en éste, como en otros casos anteriores – las joyas de los raperos, las alianzas, etc. – esos sentidos son atribuidos por los usuarios. Estos no integran intenciones de los diseñadores que las crean para dar a ver, es decir, para designar algo. Como todos los artefactos creados por diseñadores – tanto o más que el arte – estas joyas también se debaten entre cosas sinrazón, entre mercaderías que inundan el mundo para una supuesta estetización, como si fuera una especie de gigantesca operación *Photoshop* sin otro sentido que no sea transformar cosas y sujetos en mercancías.

[4] El *kunsth Handwerk* – la artesanía artística – es, en la contemporaneidad, el heredero más directo de ciertos principios morrianos. Como Morris defendía, aún hoy se conecta con experiencias placenteras ausentes de cualquier trabajo de reflexión. De un lado, está el placer del productor que trabaja en su taller, no condicionado por previsiones o reglas de mercado. De otro, él de un tipo de público que las contempla, las elige y utiliza, según su gusto. Este es un mundo con memoria. Empero está tan ajeno al tiempo que pasa, como a reflexionar sobre la visibilidad u sobre el neoliberalismo de mercado, que caracterizan el mundo actual. *Artístico* apenas cualifica maestría en la ejecución. La artesanía artística es algo preocupada con creatividad, poco o nada preocupada por algún tipo de intenciones, como los artistas o diseñadores, y está conectada con un mercado segmentado y con características poco definidas. Aquí se incluye la fabricación

de guitarras y otros instrumentos musicales, dependientes de su función específica, la ebanistería, la orfebrería y un tipo más de joyería.

[5] Sin referir hasta ahora la joyería contemporánea, entiendo que he abierto caminos para distinguirla de otros tipos de joyería. Antes de más, es por aproximación con el arte contemporáneo que surge su designación, porque conlleva intenciones de configurar sentido y comunicar a través de significados simbólicos. Es decir, los joyeros contemporáneos piensan la joyería, no *hacen* joyería. Trabajan metáforas y sentidos implícitos. No trabajan para adornar el cuerpo, pero sí, refieren el cuerpo o trabajan *sobre* el cuerpo, o sea, al propósito del cuerpo. Están atentos a la vida y a las transfiguraciones de la esfera pública, en un trabajo de participación democrática autoconsciente que no pretende transformar el mundo, pero sí dar a pensar en él.

Este tipo de joyería es mestizo y no es desmemoriado. Los joyeros reconfiguran tradiciones del arte y de la artesanía. Como en todos los mundos mestizos, identidad y alteridad están entrelazadas capacitando, tanto conocer y elegir reflexivamente en ambos lados para configurar diferencias, como también hacer humor y desafiar cada campo. El mundo de la joyería es, por la misma razón, un *espacio-otro*, donde varias experiencias, aún se parecen incompatibles, producen modos de vida o efectos múltiples y mixtos, en el sentido foucaultiano.⁶ De otro lado, muchos joyeros consideran el adorno primordial como germen. No obstante, esta designación occidental es incorrecta, a saber, porque su principal sentido no es adornar – o estetizar – sino hacer visible un orden social. Lo toman en su esencia, como fuente de sentido simbólico y social, soltándolo de códigos, rumbo a un tipo de comunicación simbólica que asume la libertad con conciencia de participar razonadamente en la esfera pública. Así, introducen giros y reconfiguran normas. Instalan crítica y discusión en el proceso creativo en sí mismo y, como todo el arte, nos proponen experiencias complejas a través de formas de comunicación inesperada e intencionalmente desordenada, o sea, fuera de un orden preestablecido. Desafían a la estética filosófica, no para proponer que ordene estos rompecabezas complejos, pero para tratar de comprender e interpretar sus intenciones. Defiendo, por lo tanto, que la joyería contemporánea debe ser estudiada como arte autoconsciente y reflexivo, para intentar encajarlo en la extensión del arte, con sus intenciones y atendiendo a las características del *mundo de la joyería contemporánea*.

Este mundo presenta diferencias con relación al mundo del arte del presente. En la actualidad, es más bien asociable, aún si no es igual, al mundo del arte tal como era configurado en la década de los setenta. Para Morgan a partir de los años ochenta, la configuración del *art world*, va a estirarse progresivamente hacia un rumbo de naturaleza institucional, hasta constituirse como corporación social, política y económica que,

funcionando asociada a alternancias de *lobbies* que van instituyendo intereses en un panorama de naturaleza *trendy*, coliga también críticos y comisarios en la misma lógica. El mundo del arte está configurado hoy como base donde el arte y los artistas encuentran soporte para emerger.⁷ En una lógica de reacción en cadena, el propio arte se hizo una especie de móvil relevante en cuanto mercancía cultural e irrelevante para reconfigurar la discusión estética. Para Morgan, este arte nos propone “discursos” enmarcados por ideas de moda y por retóricas encerradas en un lenguaje académico endurecido. “Over and over again, trendy journals, dialers, collectors, curators, and critics at trendy symposia have cited the discussion of aesthetics in relations to works of art as irrelevant.”⁸ Morgan encuentra brechas, teje una crítica inteligente y abre caminos para la filosofía.

Asimismo, me conduce a considerar el mundo de la joyería como algo semejante a lo que este autor designa *comunidad de soporte del artista*. Los joyeros, su obra y las transfiguraciones que proponen, configuran el núcleo central de ésta comunidad de la que la crítica está ausente. Las instituciones, generalmente, son percibidas como ajenas al perímetro de la comunidad, de un modo próximo a lo que Morgan también describe su funcionamiento en los años setenta. Empero, me arriesgo a especular, diciendo que ciertas galerías están *como que incluidas* en la misma comunidad, como plataforma de sentido, para donde se extiende la naturaleza mestiza de la joyería contemporánea. Como sería de esperar, las galerías asumen su móvil mercantil, como parte de ese soporte de conveniencia conjunta para galeristas y joyeros. Pero ciertos galeristas también son promotores relacionales implicados en la joyería contemporánea, como si abrieran paréntesis desinteresados entre intereses mercantiles. Hay galeristas que son mediadores activos entre museos y coleccionistas, pero también entre entidades tan diferentes como académicas, fundaciones y asociaciones. Para ciertos galeristas, como para los joyeros, la joyería contemporánea es relevante, contrariamente al tipo de irrelevancia del arte que Morgan detecta en el mundo del arte *pos-warholiano*. Conscientemente ajenos a esa mentalidad corporativa del mundo del arte actual, los propios joyeros, como también éstas instituciones, cuando intervienen, van haciendo protocolos puntuales entre ellas y otras instituciones del mundo del arte. Asimismo, el mundo de la joyería funciona como una comunidad, aún si esta se ha alargado como una red con interconexiones, profesionales y personales, a la escala global.

Sin embargo, el mundo de la joyería funciona y, en simultáneo, no funciona como el mundo del arte. Una vez más, como en todos los mundos mestizos, está capacitado para conocer y elegir conscientemente de ambos lados. Se soporta en instituciones, en apariencia semejantes – galerías, museos, coleccionistas – pero estas funcionan de

otro modo. No mueve millones, ni se articula con *lobbies* corporativistas. No imita, ni es una provincia del mundo del arte. Tampoco es una *margen institucionalizada*, como propone Morgan, porque no está estudiada, ni instituida por la teoría, ni por la crítica. Es, más bien, ese mundo de naturaleza mestiza en un continuo proceso de redefinición por voluntad de una comunidad en colaboración. Los joyeros no corren para la fama y mucho menos para la fortuna. Sin embargo, corren para la representatividad, aún si no están sujetos a una matriz, tanto definidora de estilo, como reguladora de cualquier promedio, tal como explica Danto, a propósito de la configuración del mundo del arte. “Fashion, as it happens, favors certain rows of the style matrix: museums, connoisseurs, and others, are makeweights in the Artworld (...) perhaps to gain entry in a special prestigious exhibition.”⁹ Morgan, reflexionando sobre alternativas que contribuyan para un *pos-art world*, considera: “artists have the power to redefine culture in their own terms – this is the crux of the matter in art today.”¹⁰ Más por esta última vía, enfocando redefiniciones de la joyería, estos joyeros van caminando para encontrar algo serio en este campo mestizo. Nos proponen experiencias sueltas de cualquier amarra. No se sienten remetidos para un margen del mundo del arte, están como y donde pretenden estar.

Empero, aún si sin matriz alguna, hay núcleos que sobresalen en dicha red global. Para joyeros, galerías, museos y coleccionistas se hace posible funcionar diferentemente, dependiendo de las condiciones culturales de la esfera pública donde se inscriben. Como también defiende Morgan, el mundo del arte, en cuanto microcosmos, refleja las condiciones culturales como un todo. “This cultural condition is only tangentially to art, yet it is overwhelmingly connected to the art world.”¹¹ Por esta condición, un joyero es acogido con naturalidad por museos como el Stedelijk, en Ámsterdam, o por la Pinakothek der Moderne, en Munich, tanto porque estos siguen políticas de rompimiento de fronteras, como porque la esfera pública es igualmente más abierta que en otras ciudades del mundo. Consecuentemente, lo mismo podrá decirse del interés que ciertos joyeros despiertan en el mercado, por ejemplo en subastas como la Sotheby's. Empero, joyeros y artistas difícilmente ven sus obras presentadas en las mismas ferias. Son encuentros mercantil, social y políticamente apartados. No habrá noticias de un joyero presentado en la Documenta de Kassel, tal como otras galerías o artistas no pretenden, ni serían bienvenidos en la Schmuck de Munich, como gran encuentro mercantil y social, en un vasto espectro, del mundo de la joyería. Igualmente, las galerías y los coleccionistas escasamente se interesan por ambos. Sin embargo, porque este es un mundo con otro formato, sobretudo en Munich y Ámsterdam, la joyería contemporánea empieza a despertar la atención de críticos reconocidos en el mundo del arte, cuando

buscan en las fronteras algo de diferente. Éste aspecto no siempre agrada a los joyeros. Por su turno, también quieren y al mismo tiempo no quieren ser tragados por ese mundo corporativo, una vez más, en un balancear propio de un mundo mestizo. Por otro lado, varios joyeros consideraran que sus intenciones como joyeros-artistas y la naturaleza-otra del mundo de la joyería poco, o nada, son tenidas en cuenta por los críticos que se aproximan, lo que podrá constituirse como motivo razonado para incompatibilidades.

El mundo de la joyería es una democracia cuyas normas están concientemente transfiguradas. Primordialmente, democracia significa igualdad. De otro lado, si las democracias son diferentes entre sí, desde la Polis Griega, hasta las recientes democracias inventadas por las cruzadas Euro-americanas, siempre han existido reglas para una convivencia ciudadana. En el segundo caso, obviamente las reglas infundidas se hacen antropológica y socio-culturalmente incompatibles, o tarda hasta que, localmente, se redefinan. Empero, las reglas democráticas son pasibles de ajustes y progresivos reajustes, son pasibles de reconfiguraciones que provienen de experiencias razonadas en la esfera pública. En el caso del mundo de la joyería, los joyeros y las instituciones conocen condiciones de ambos mundos y, con ellas, han podido hasta este momento, ir configurando y reconfigurando sus propias reglas. Por ello, naturalmente, los propios joyeros prefieren continuar como un núcleo central autocrítico, en un mundo donde no hay crítica institucional sustantiva. Prescinden de fama y fortuna, no solamente en una actitud de desinterés a favor de la joyería, sino también porque no pretenden constituirse como unos cuantos sin autonomía, entre miles de artistas en el mundo del arte, perfilados en un mundo cuyas reglas son corporativas. La crítica y las transfiguraciones de la joyería emergen con las propias obras, mientras son producidas y se dan a la luz. Los joyeros, ellos mismos, esbozan y configuran sus rumbos para la representatividad. Entre entendimientos y divergencias, hacen protocolos con las propias instituciones de soporte, accediendo, paso a paso, a núcleos destacables en la red. Es decir, un pluralismo relativo auto-configurado reside en la raíz de este mundo, como transformación de apariencia sensible en “manifestación de su propia autonomía”, como sustenta Rancière. Esta no es una “comunidad «consensual»”, donde “todo el mundo está de acuerdo, sino una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción.”¹² El mundo de la joyería es una plataforma perceptiva donde se construye un tipo de sentido que es definido por consenso común, por sujetos que comparten un tipo de percepción de la joyería, donde las dominaciones, internas y externas a ello, quedan suspendidas en cuanto son cuestionadas.

La década de los setenta es precisamente el momento en el que, entre ciudades de Holanda, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, ha emergido la joyería contemporánea,

empezando a perfilarse una red que va ser global. ¿Porque se ha mantenido esta configuración? Si ya existían entonces academias donde nacían intenciones de reconfigurar la joyería – sobresaliendo las Alemanas, de Pforzheim y Munich para donde se dirigían joyeros venidos de otros puntos del mundo – considero que es por vía de la educación que ha nacido y se ha diseminado un mundo con éste formato y éstas intenciones. Los mismos joyeros que han estudiado en esas academias han configurado una segunda generación, continuando después, en cuanto como profesores de otras academias, a transfigurar la joyería y a desarrollar la idea de un mundo que piensa la joyería. De bifurcación en bifurcación, en un proceso que varios joyeros apellidan de endógeno, usando la enseñanza como un duplo canal – el del aprendizaje, en sí mismo, y el de pasar un testimonio de intenciones comunes – llegamos a lo que entiendo como plataforma perceptiva. Contribuyen para diseminarla los muchos joyeros que, más allá de la enseñanza académica, hacen *workshops* y conferencias o participan en simposios en los más diversos lugares del globo. Ésta es, así, como una arena discursiva y de aprendizaje a dos tiempos, tanto cuanto es una plataforma democrática con reglas reformuladas. No son iguales a las del mundo del arte y tampoco a las de la artesanía. En esta plataforma se verifica esa condición mestiza, antitotalitaria, entrelazando autonomía y heterogeneidad, donde diferencia convive con diferencia.

Asimismo, por un lado, el mundo de la joyería se da a conocer como *comunidad de soporte* del artista, aún si, por presentar ciertas diferencias de los años setenta – entre otras, una brecha en el tiempo paradójicamente asociada a un mundo dinámico, una naturaleza endógena que, al revés de constituirse como aspecto negativo, auto-reproductor y purista, se hace móvil – no se encaja con exactitud en categoría filosófica alguna. Por otro lado, el centro del problema es configurado por los joyeros, ya que los estoy considerando como núcleo dinámico de esta comunidad, por vía de sus propias obras y de la diseminación de una joyería razonada, en la que se implican. Desde el punto de vista creativo, introducen giros, reconfigurando memorias de la joyería como artesanía, del adorno primordial en cuanto forma de comunicar que, ahora decodificado, se hace un arte reflexivo que rompe distancias con la vida y que, no olvidando antecedente alguno, comunica ironizando sobre todo lo que da origen a esta arena mestiza. No propagan formas de hacer, propagan la misma idea, la de una joyería autoconsciente, pensada como forma de comunicación simbólica. Así, empujan también la filosofía hacia la necesidad de una nueva apertura, para intentar resolver este problema. ¿Cómo intentar superar éstas barreras, ésta distancia entre la teoría y las experiencias de los joyeros en el mundo de la joyería? ¿Cómo definir caminos para una

crítica horizontal que explique, desde el punto de vista hermenéutico, las propuestas de experiencias y especificidades de intenciones individuales, inscritas en esta plataforma?

Para dedicarme a esta tarea, la crítica horizontal a la que me propongo incluye intenciones democráticas en un triple sentido. Si democracia significa igualdad asociada a normativas y a derecho a razonar sobre éstas, en esta perspectiva, [1] de un lado ciertas intenciones y reglas están asociadas al criterio de análisis que adelante propondré, [2] a través del cual procuraré explicar las intenciones y pautas transfiguradas por joyeros en esta plataforma perceptiva, [3] para intentar proponer una apertura de caminos a la experiencia pública, teóricamente fundamentados.

En primer lugar, éste análisis ha de intentar comprender e interpretar significados y metáforas, de las obras, según razones creativas y comunicativas, para entender porqué y cómo éstas se articulan con razones funcionales del arte, o sea, como los joyeros cuestionan el orden público y desordenan el propio arte y, en su amplitud, la joyería contemporánea para, encontrando un otro orden, proponerlo como experiencia pública. En segundo, hay que tener en cuenta que no será porque aumenta vertiginosamente la frecuencia de academias de arte – más precisamente, en este caso, de joyería para la cual la enseñanza funciona como un doble canal – que todos se harán joyeros-artistas. Tanto más porque, con la Convención de Boloña, se avecinan cambios reductores de la enseñanza Europea. En tercero, al describir el funcionamiento de esta plataforma, no será suficiente posicionarme en contra un pluralismo radical para definir una vía para la crítica que explique este mundo y las intenciones de los joyeros con respecto a ello, puesto que la propia plataforma, razonadamente, lo ha auto-relativizado. Empero, al analizar la poiética, o sea, la creatividad, se hace importante relativizar el pluralismo.

Asimismo, lejos de un *anything goes as art*, defiendo que en joyería *hay arte, cuando* – como decía Goodman, designando un proceso – un joyero transfigura auto-conscientemente la joyería, proponiendo experiencias que producen sorpresa, que nos dan a pensar. Será, así, condicional, como experiencias-otras, que difieren por el modo en que cada joyero nos da a pensar este mestizaje, cuestionando la propia joyería, así como el arte y la artesanía, encontrando modos significantes de producir sentido, alejándose de lugares-comunes y de las *commodities*, rompiendo nuevas distancias con la vida por cuestionar nuestro cotidiano superabundante en atractivos sinrazón, o sea, en cosas que no traspasan lo visible. Cuando las joyas traspasan esa frontera – porque significan más de lo que dan a ver – empieza la difícil tarea de intentar comprender para desempaquetar su sentido y encajar esta categoría pensada, con sus razones y las intenciones de los joyeros, articuladas con la especificidad de su mundo, en la extensión del arte.

-
- ¹ KANT, Immanuel, 2009, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe - XV *El juicio del gusto es un todo independiente del concepto de la perfección*: 43
- ² DANTO, Arthur C., 1964, *The «Artworld»*, en *The Journal of Philosophy*, volume 61, Issue 19, American Philosophical Association, Eastern Division, sixty first annual meeting (October 15): 580.
- ³ VILAR, Gerard, 2002, "La comunicació en l'art contemporani. Nous i vells problemes de l'estètica filosòfica", en *Anàlisi* 29, 2002 (159-173): 166.
- ⁴ ARGAN, Giulio Carlo, 1984, *Walter Gropius e a Bauhaus*, Lisboa, Presença.
- ⁵ POTTER, Norman, 1999, *Qué es un Diseñador: objetos. lugares. mensajes*. Barcelona: Paidós Estética.
- ⁶ FOUCAULT, Michel, 1984, "Des espaces autres. Hétérotopies", (conferencia en el Cercle d'Études Architecturales, 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octubre: 46-49.
- ⁷ MORGAN, Robert, C., 1998, *The end of the art world*, New York, Wallworth.
- ⁸ MORGAN, Robert, C.: XX.
- ⁹ DANTO, Arthur C., 1964: 584.
- ¹⁰ MORGAN, Robert, C.: XI.
- ¹¹ MORGAN, Robert, C.: XIX.
- ¹² RANCIÈRE, Jacques, 2005, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona: 30.

Ana Campos
Abril 2012